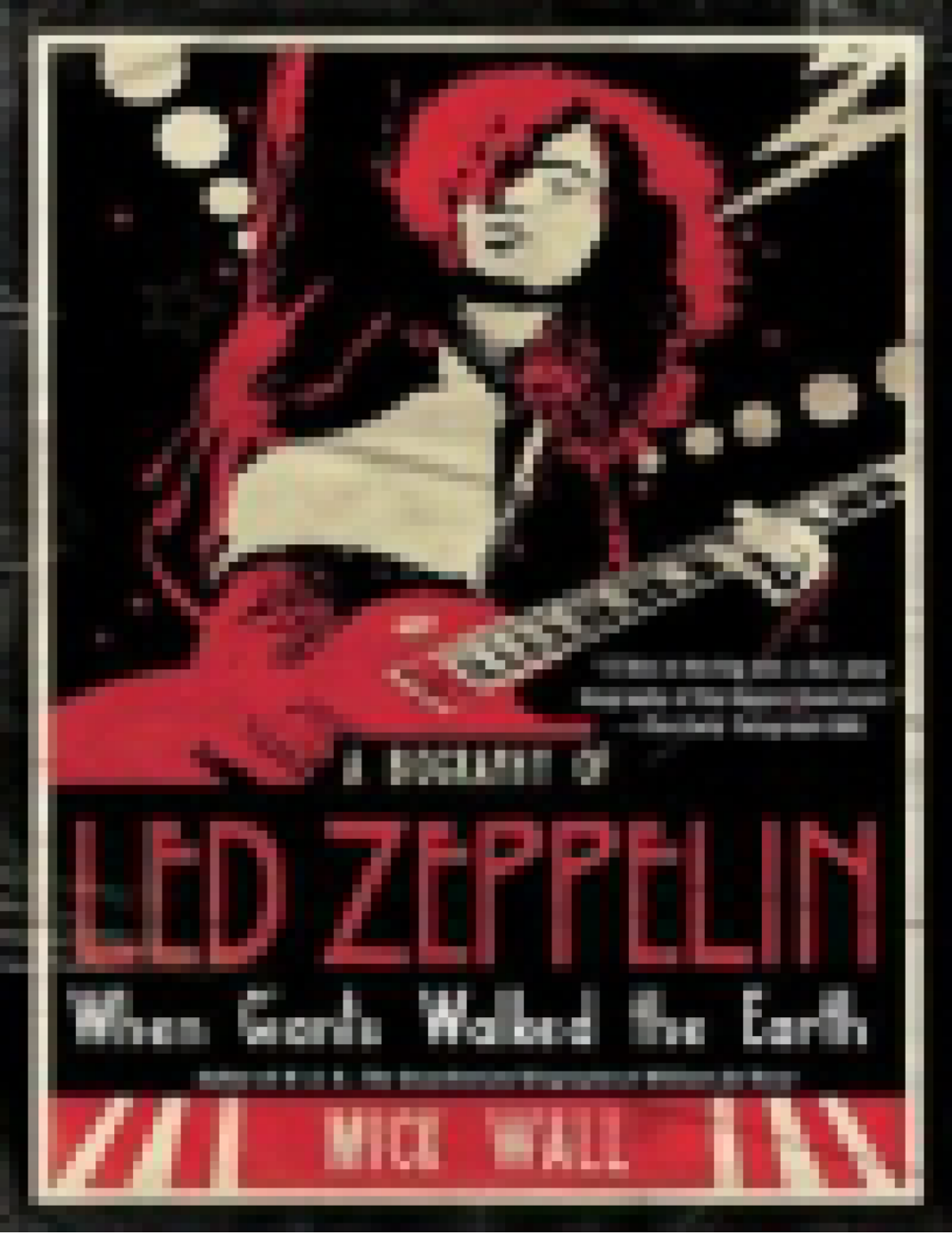
A BIOGRAPHY OF
LED ZEPPELIN
When Giants Walked the Earth
MICK WALL

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Автор выкладывает историю цеппелинов из всего, что обнаруживает, а уж внимания к даже самым малозначительным, кажется, деталям ему не занимать. Уоллу интересны подробности биографий, закулисные стороны творчества, финансовые подоплеки скандалов; он опрашивает тех и этих, пятых и десятых, читает журналы, газеты, перетрясает архивные записи - и из всего этого временного сора неожиданно встают они, те самые "Великаны, ходившие по Земле".

- Мик Уолл
  - ○
  - ○ От автора
  - ○ Благодарности
  - ○ Пролог
  - ○ Часть первая
    - ■
    - ■ 1
    - ■ 2
    - ■ 3
    - ■ 4
    - ■ 5
    - ■ 6
    - ■ 7
    - ■ 8
  - ○ Часть вторая
    - ■
    - ■ 9
    - ■ 10
    - ■ 11
    - ■ 12
    - ■ 13
    - ■ 14
    - ■ 15
    - ■ 16
  - ○ Комментарии и источники
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5

○ 6
○ 7

Мик Уолл
Когда титаны ступали по Земле: биография Led Zeppelin

Mick Wall. When Giants Walked the Earth: A Biography Of Led Zeppelin.

Перевод с английского: Евгения Фоменко, Заур Мамедьяров

Посвящается всем любителям Led Zeppelin
Линде, Эви, Молли и Майклу — как всегда

От автора

Несмотря на то что мне посчастливилось в течение ряда лет наслаждаться компанией бывших участников и/или сотрудников Led Zeppelin, необходимо иметь в виду, что это неофициальная биография, написанная объективно, без неуместного давления со стороны, побуждающего к чему–то иному, кроме как честно рассказать историю так, как я ее вижу.

Также необходимо прояснить, что выделенные курсивом в тексте «ретроспективные эпизоды» не являются настоящими словами Джимми Пейджа, Роберта Планта, Джона Бонэма, Джона Пола Джонса и Питера Гранта, точно так же как и реальными цитатами. Хотя они и основываются на тщательном биографическом исследовании, свидетельства которого могут быть найдены в разделе «Заметки и источники» в конце книги, сами слова являются продуктом моего воображения.

Благодарности

Лично я никогда не любил длинные авторские благодарности и, соответственно, стремился свести их к абсолютному минимуму в собственных книгах. Тем не менее, невозможно обойти стороной тот факт, что эта книга просто не могла появиться и не появилась бы без неоценимой помощи следующих людей, каждому из которых я должен сказать большое спасибо.

Первое и самое главное — моей жене Линде, которая не позволяла стенам обрушиться на нас в течение долгих месяцев и лет этого труда. Возможно, она не написала ни одного слова, но, без сомнения, она работала усерднее, чем кто–либо, включая меня, чтобы эта книга увидела свет. Также моему агенту Роберту Кирби из United Agents, джентльмену и, надеюсь, другу до конца дней. Малкольму Эдвардсу из Orion, чьи терпение и понимание вкупе с удивительно глубоким знанием Led Zeppelin выходили за пределы квалификации обычного издателя. Эти двое — настоящие титаны издательского мира.

Искреннее спасибо необходимо также сказать двум людям, помогавшим мне в исследованиях больше, чем они были должны, и продемонстрировавшим безмерную щедрость: Дэйву Льюису из достойного уважения Tight But Loose, который предоставил не только музыку, книги и доступ к собственным интервью (в частности, к великолепным интервью с Питером Грантом), но также высказал множество интересного во время наших бесчисленных телефонных разговоров, и в равной степени Дэвиду Диккенсону, оказавшему столь же бесценную помощь, включая бутлеги, видео, поддержку при организации интервью и бессчетные телефонные разговоры, в которых он делился собственными годами погружения как в Led Zeppelin, так и в серьезную сторону оккультизма.

Также я должен выразить признательность Джону Хоттену за ту важную роль, которую он сыграл, помогая мне в ранние и весьма напряженные дни существования книги. В то время, когда мне было не к кому обратиться, он помог мне справиться с бессонными ночами и нервными расстройствами. Кроме того, я благодарен Яну Пирсу за его сходную самоотверженную работу на завершающем этапе.

Есть также множество людей, чей вклад был не столь определенным, но кто оставался со мной (и с книгой) на всех неожиданных путях именно в тот момент, когда это было необходимо. Это Диана и Колин Картрайты, Дэмиан МакГи, Боб Прайор, Росс Халфин, Кевин Ширли, Клэр Уоллис, Питер

Маковски, Крис Ингэм, Скотт Роули, Тревор Уайт, Ники Хорн, Саймон Портер, Морин Рис, Шон Левелин, Джефф Бартон, доктор Хлоя Проктер, Юлия Беннет, Тимоти Д'Арк Смит, Бекки Андервуд, Роберт Логг, Марк Блейк, Ингрид Коннел, Крис Уэлч, Линн и Том Крекнеллы, Пенни и Пол Финбурги, сотрудники Four Pillars Hotel в Оксфорде, Найджел из Oxford Cottages и писатели Пол Киммодж и Дэвид Пис с их великим вдохновением, о котором они должны знать.

А также спасибо всем тем людям, кто внес свой вклад в саму суть книги, иногда неосознанно или столь неясно, что я понял это гораздо позже — иногда годы спустя, — но без них все было бы иначе: Берт Дженш, Ронни Вуд, Пол Роджерс, Билл Уорд, Бев Биван, Мак Пул, Джим Симпсон, Тони Айомми, Гизер Батлер, Оззи Осборн, Терри Меннинг, Фредди и Уэнди Баннистеры, Джейк Холмс, Дэвид Юнипер, Донован, Эйнсли Данбар, Дон Арден, Джейсон Бонэм, БиПи Феллон и Ричард Коул.

И в завершение, конечно, Джимми Пейджу, Роберту Планту, Джону Полу Джонсу, Джону Бонэму и Питеру Гранту, которые всегда заслуживали большего.

Делай то, что изволишь.

Пролог

Небеса

Это могло случиться где угодно, но лучше всего это случалось в Америке. Земля молока и меда, мир бесконечных возможностей. Родина чертового рок–н–ролла. Это могло случиться где угодно, но это никогда не случалось с тобой так, как это происходило здесь, в те ночи, когда ты действительно чувствовал, что летели искры, действительно видел свет, стреляющий в них, пульсирующий, словно неоновая тина бульвара Сансет ночью. Это могло произойти где угодно, но это никогда не происходило с тобой или с ними так, как в Америке.

От Нью — Йорка до Лос — Анджелеса… The Garden… The Riot House… где–то под столом в глубине The Rainbow… травка, вино, кола и киски… шлеп, детка, шлеп… если Бог или Дьявол создали что–нибудь лучше, то, должно быть, оставили это себе.

Смотришь на них со сцены, тысячи, трясущиеся головы, обнаженные груди, руки в воздухе, огромная темная масса сплетенных, жаждущих, внимающих людей, всех до единого ожидающих твоего сигнала, ритуала, достигающего головокружительного пика, чтобы расплескаться и поглотить их, душить и заставить их страстно желать большего. Восхождение! К свету! Учиться летать на руках и коленях…

Это и было идеей — скажешь ты автору годы спустя, — создавать что–то гипнотическое, гипнотическое, гипнотическое… Водить скрипичным смычком по гитарным струнам, заставляя их выть и стонать от боли, горящей где–то внутри. Затем поднять руку и направить смычок… туда… сюда… прямо на них… бить им, словно кнутом, в то время как звук гитары хлещет их по поднятым вверх лицам, будто точно направленный камень, прыгающий по поверхности озера. Ранить их, пронзать, ласкать, заманивать их, а затем разгонять — дышащий Дьявол, вдох–выдох, вдох–выдох. Давать им вкус того, на что это похоже, того, чем это было в действительности.

Знали ли другие, что происходит, что именно ты делал? Возможно. Хотя, стоя так близко к языкам пламени, как они могли понять? Все, что они действительно знали, — это жар, свет и атмосфера. Но если они могли встать достаточно далеко, то были бы в состоянии заглянуть в тени и тогда, возможно, увидели бы. Увидели бы тени внутри теней, серое, сплетенное с черным, призрачные фигуры без лиц и очертаний, которые смотрели на

них…

Ты бы провел смычком по гитарным струнам, бросая проклятия, и они бы любили тебя за это, охренительно любили бы тебя. Твоя правая рука поднимается, дирижерская палочка, твое тело крюком изгибается в их сторону, вся твоя сущность едина со столпом света, исходящим со сцены, винтообразно идущим наверх, наружу и всюду. Великий водоворот густых темных красок, превратившихся в ступенчатую башню, на которую ты приглашаешь их подняться, ступенька за ступенькой, и следовать только за тобой, за волшебником. Выше, выше, выше… лестница… в…

Часть первая
Восхождение!

Во имя мое вкушайте вино и диковинные зелья, о которых я скажу пророку моему,

и опьяняйтесь ими! Не будет вам от них вреда.

— Алистер Кроули, Книга Закона[1].

1
На заре настоящего

Тебя зовут Джимми Пейдж. На дворе лето 1968 года, и ты один из самых известных гитаристов Лондона — и один из наименее знаменитых. Даже два последних года в The Yardbirds не принесли тебе признания, которого ты, как ты знаешь, достоен. Люди говорят о The Yardbirds так, словно Джефф Бек, а не ты по–прежнему их гитарист, несмотря на все то, что ты для них сделал. Ты завязываешь со всеми доходными сессионными концертами, которые позволили тебе купить дом возле реки, в последний раз радуешь группу беспроигрышными хитами вроде 'Happening Ten Years Time Ago', в то время когда Микки Мост уже высосал из них жизнь, заставляя выпускать абсурд типа 'На На Said The Clown', продолжаешь упорно работать с ними, даже когда их заметность стала постепенно исчезать из виду вместе с их собственным достоинством. Они все еще что–то значат в Америке, постольку–поскольку, но дома они трупы. А в чем смысл шататься по Америке с полудюжиной выступающих вместе с вами в одной и той же ничтожной программе, зарабатывая в неделю меньше, чем ты, бывало, получал за день работы на сессиях, когда никто даже не знает твоего имени, не знает, насколько ты важен для всего процесса?

Джефф Бек? Джефф — старый приятель, но кто рекомендовал его на работу в первую очередь? Кто поддержал его, когда он был лишен средств? Ты, Джимми Пейдж. Тот, кто отказал The Yardbirds, после того как ушел Клэптон, но не потому, что испугался, как Эрик, что их страсть к попсовой звездности разрушит твой имидж «блюзового пуриста» — ты никогда таким не был, твоя любовь к фолку, рок–н–роллу, джазу, классике, индийской и ирландской музыке, всему чему угодно означала, что ты всегда сочувствовал тем бедным неудачникам, которым нравился лишь один музыкальный жанр, — а потому, что ты незаметно вздрагивал от перспективы таскаться по деревенским барам и клубам, болтаясь в задней части дерьмового транзитного фургона, как раньше с Нилом Кристианом и The Crusaders, в итоге заболевая так, что потом не мог встать с кровати три дня. Даже ничего с этого не имея. Нет, так не пойдет.

Итак, ты порекомендовал своего старого приятеля Джеффа, который просто сидел рядом и ничего не делал. Потом отошел в сторону и наблюдал, как The Yardbirds с Беком взлетели подобно ракете… 'For Your Love', 'Heart Full of Soul', 'Shape of Things', хит за

хитом… И потом, ты тоже был в The Yardbirds. Не предполагалось, что это продлится долго, и ты не давал никаких обещаний, но тебе пришлось признать, что это было правильно. И даже когда ты всего лишь должен был помочь им, пока они не найдут подходящую замену для Сэмвела — Смита, спустя рукава бренчавшего на басу, кайф был неплохим. Когда они предложили перевести Криса на бас, а вас с Джеффом — вдвоем на гитару, ты не мог поверить в это! Ты не знал, как долго Джефф сможет такое вытерпеть, но тем временем все шло неплохо. Не только игра — вы с Джеффом всегда хорошо играли вместе, — но и настроение, обстановка. Когда ты обнаружил себя вместе с ними в списке участников фильма Антониони «Фотоувеличение», это показалось предзнаменованием. Все, что тебе нужно было делать, — это изображать игру в клубе, подогревая его, велика забава! Тем не менее, Джефф со стоном встретил просьбу режиссера разбить гитару. Ему пришлось делать это шесть раз, изображая Пита Таунсенда, пока итальянец не остался доволен. Боже, он стонал! Однако ты не мог сдержать улыбку.

Потом он ушел. Джефф Бек, великий герой гитары, у которого не было никакой дисциплины — сегодня блистающий, а завтра уже нет, — так называемый крутой парень, не способный написать оригинальный мотив, чтобы спасти свою жизнь, и продавшийся Микки Мосту и его готовым хитам. Джефф — приятель, и ты не любишь чернить его, но даже Джефф знает, что 'Hi Ho Silver Lining' — просто груда старого мусора, каждый знает, что это груда старого мусора. Но, как только он покинул The Yardbirds, благодаря Микки, она была в чартах, на дискотеках, на радио, под нее танцевали все эти длинноногие девчонки в мини–юбках на шоу Top of the Pops.

Что ж, с Джеффом Беком все прекрасно, но что насчет тебя, Джимми Пейдж? Что ты собираешься делать теперь, когда у Джеффа запущен свой проект, а The Yardbirds окончательно уничтожены? Ты не знаешь. Или, скорее, знаешь, но только на бессознательном уровне. У тебя пока нет доказательства, но ответ в том, как ты абсолютно уверен, чтобы взять The Yardbirds за основу и перестроить их, взять их дрянной рок–н–ролл и так называемые эксперименты — их приемы — и превратить их во что–то более сознательное, что–то, что заставит тебя задыхаться, а не просто вздыхать, что–то, что фактически составит конкуренцию Хендриксу, Cream, The Stones и проклятым The Beatles. На самом деле покажет миру, кто есть кто и что есть что.

Но ты также опасаешься упустить частичку славы, которую в конце концов отыскал, пусть и маленькую. Большинство людей

может думать, что Джефф Бек по–прежнему гитарист The Yardbirds, но они хотя бы слышали о The Yardbirds. Кто слышал о Джимми Пейдже, за исключением всезнаек продюсеров и важных шишек из звукозаписывающих компаний, студийных уборщиков и хорошеньких секретарш? Помимо всех тех гитаристов, которых ты годами заменял на сессиях, — парня из Them, парня из Herman's Hermits и бессчетного множества других, чьих лиц ты уже не помнишь и кто в любом случае никогда не узнает, что ты сделал для них, никогда не поблагодарит тебя…

По крайней мере, ты знаешь свое место. Уверенный в себе, богатый, привыкший к независимости, ты всегда точно знал свое место, даже когда совсем молодым играл на сессиях для стариков вроде Вэла Дуникана. Ты всегда ходил величаво, всегда знал себе цену, даже если другие занижали ее, отправляя тебя на следующую сессию — иногда по три в день, шесть дней в неделю, никогда не зная, что попросят сыграть следующим, зарабатывая хорошие деньги и не рискуя — но и не получая славы, когда дела шли хорошо.

Теперь твоя очередь сиять. Ты двадцатичетырехлетний закаленный сессионный профи, знающий все о работе на студии. Ты берешь пример со знаменитых манипуляторов типа Шела Телми и Микки Моста, подыгрываешь другим сессионным профи вроде Биг Джима Салливана и Бобби Грэхема, перекуриваешь во время перерывов на чай, все замечаешь, годами снова и снова пересекаешь дороги подобно приносящим удачу черным котам[2]*. Теперь ты хочешь сделать что–то для себя. Ты всегда этого хотел. Время пришло. Что–то значительное, как Эрик с Cream, — только лучше. Как Джефф с Родом Стюартом и Ронни Вудом — только лучше. Как Джордж Харрисон и Брайан Джонс с их ситарами, хотя у тебя он и появился первым, — только намного, намного лучше, подождите, и вы, черт возьми, увидите.*

Однако сперва тебе необходимо собрать кусочки вместе, найти уголки пазла. Годы работы за сценой — в темноте, по найму, делая то, что сказали, смотря и слушая и вбирая все это в себя, перекуривая и втихомолку посмеиваясь, — научили тебя большему, чем просто игре. Теперь ты знаешь, куда устанавливать микрофоны. Расстояние дает глубину, — как любили говорить старые каторжники. Ты знаешь, как управляться с пультом, что делает плохие группы хорошими, а хорошие — еще лучше. Теперь ты знаешь, что нужно больше, чем просто хорошо играть, иначе ты был бы звездой уже давно. Также ты узнал кое–что о бизнесе. Ты знаешь ценность имени и правильной звукозаписывающей компании за тобой, правильных парней в костюмах. И для этого, ты знаешь, тебе понадобится помощь. Однако у тебя есть преимущество. У The Yardbirds все еще есть имя — и ты не

собираешься от него отступать. Не сейчас. Сначала тебе нужно быть уверенным, нужна педантичность, ты как профи должен идеально рассчитать время, ты знаешь это.

Проблема в том, что время уходит. Тебе только двадцать четыре, но музыка уже движется без тебя. Ты не сказал бы этого вслух, но ты знаешь, что это правда. Cream уже приближаются к финалу, а ты чувствуешь, словно еще и не начал. Хендрикс теперь всеобщий гитарный бог, а тебе еще не предоставилась возможность показать им свои умения за пределами сессий, прокуренных студий и групп, разваливающихся изнутри, теряющихся где–то на американской дороге, просто считая дни, пока не появится что–то лучшее. Время уходит, и, хотя ты никогда бы в этом не признался, ты начинаешь переживать, что пропустил проклятую лодку, что если ты не будешь стараться, тебе придется вернуться к сессиям. Стать одним из таких людей, которых я ненавижу, — как ты говоришь друзьям.

Последний тур The Yardbirds завершается в Монтгомери, штат Алабама, концерт в Speedway Fairgrounds проходит на следующий день после того, как в Лос — Анджелесе застрелили Бобби Кеннеди. Вы все смотрите это по телевизору в отеле, и вы в шоке, качаете головами и выкуриваете больше сигарет. Но для тебя это ничего не значит в сравнении с мыслью, что группа разваливается. К середине июня ты снова дома, в своем превосходном жилище у реки в Пангборне — переделанном викторианском лодочном сарае в тридцати милях выше по течению Темзы от Лондона с одним из этих подвальных лодочных причалов, хоть лодки у тебя и нет, — размышляешь, чем же тебе теперь заняться.

К счастью, у тебя есть туз в рукаве, кто–то, кто знает, что ты умеешь, кто ты, кем ты можешь стать, и кто разделяет твою решительность сотворить что–то из этого, в конце концов достать кота из мешка. Питер Грант. ‘Джи’. Огромный сверхчувствительный гигант, который был менеджером The Yardbirds вместе с Микки и охранял тебя во время всех путешествий, особенно в этом последнем чертовски ужасном американском туре, когда Кит Релф сходил с катушек и напивался на сцене каждый вечер и только Крис Дрэя все еще казался заинтересованным в сохранении целостности группы. Джи, который сидит с тобой в машине, застрявшей в пробке на Шафтсбери–авеню, всего через несколько дней после возвращения из Америки, и вы оба знаете, что все кончено, и говорите о том, что делать теперь. Джи сидит и слушает, как твой спокойный учтивый голос наконец произносит то, о чем ты в тайне думал все это время, и наконец озвучивает это: что ты думаешь, что

можешь взять группу и сделать лучше, взять новых членов, написать новую музыку, сделать лучше.

Камнем преткновения, как вы оба знаете, станет Микки, всерьез заинтересованный только синглами. Искусство ради искусства, хитовые синглы ради нас. Это девиз Микки. Но с синглами покончено. The Yardbirds теперь должны выпускать альбомы, это очевидно. Ты не сказал этого Микки, потому что знаешь, что он только усмехнулся бы, так же, как тогда, когда Джефф пожаловался, что ему бы хотелось записывать и альбомы тоже, но теперь ты говоришь это Питеру, который сидит и слушает, смотря через ветровое стекло на поток машин. Ключ, скажешь ты, ощущая бесстрашие, в том, чтобы дать тебе свободу поступать так, как, по твоему убеждению, следует. Так, как ты слышишь внутри себя, когда никто больше не слушает. Не только возглавить группу, но и писать музыку и тексты, самому выпускать пластинки, делать все самостоятельно, кроме менеджмента. Вот здесь подключится Питер — если он заинтересован. Джи, годами работавший в тени другого более влиятельного музыкального дельца, ожидая своей очереди в темноте, прямо как ты. Джи, который сидит здесь за рулем, уставившись на поток машин, и просто кивает. «Что ж, хорошо, — говорит он. — Давай сделаем это».

Еще один последний концерт The Yardbirds, незначительное контрактное обязательство в Student Union Hall в Лутонском колледже 7 июля — спустя почти два года с последнего громкого сингла в Британии 'Over Under Sideways Down', — и потом действительно все. Лишь Крис сказал, что хочет продолжить и вдохнуть в группу новую жизнь вместе с тобой, но теперь и он сомневается. Ах, он еще ничего не сказал ни тебе, ни Питеру, но вы оба знаете. И что? Тебе нужна стопроцентная преданность, чтобы новая музыка, которую ты желаешь создать, звучала так, как тебе бы хотелось. Крис в любом случае неважный басист. Лучше ему сейчас уйти, даже если ты останешься в одиночестве. Что ж, ты к этому привык. Будучи единственным ребенком ты никогда не боялся быть один. Поэтому когда, всего лишь через месяц после этого последнего концерта в Лутоне, Крис в конце концов сознается, что он больше не в деле, что он лучше уйдет и попробует начать карьеру фотографа — «Он думает, что он чертов новый Дэвид Бэйли», — смеется Джи, — ты втайне успокаиваешься.

Теперь остались только вы вдвоем, Джимми и Джи. И, конечно, имя, как бы там ни было: The Yardbirds. Или, возможно, The New Yardbirds, как предложил Джи. Тогда, по крайней мере, не будет выглядеть так, словно заново начинаешь все с чистого

листа, — говорит он. В любом случае, не совсем. И ты по–прежнему можешь выступать за деньги. Сводить концы с концами, пока не сможешь представить что–то лучшее. Во всяком случае, таков был план в то долгое дождливое лето 1968-го…

«Я точно знал, что хотел сделать», — говорит Джимми Пейдж почти сорок лет спустя, сидя на своей подвальной кухне в Tower House, готическом особняке XIX века в лондонском Холланд Парке, спроектированном архитектором и масоном Уильямом Берджесом. Поздним солнечным днем лета 2005 года мы пьем чай, вспоминая первые дни группы для очередного журнального очерка. За последние двадцать лет это стало для нас практически ежегодным ритуалом. Интерес к Zeppelin с годами увеличивался и дошел до того, что сейчас они более популярны, чем были когда–либо в жизни. Конечно, дни Jack Daniel's и кокаина, фанаток и наркотиков — дни драконьих костюмов и черных лебедей — давно ушли. Джимми Пейдж не пьет, не принимает наркотики, он даже больше не курит сигареты. Но это не значит, что он забыл, как это было и что это было. Или что он отчасти раскаивается. Более того, единственное, о чем он действительно сожалеет, — это то, что пришлось остановиться. «То были жизнелюбивые времена, знаешь? — он пожимает плечами. — Но суть в том, что там всегда была игра. Может, только в очень редких случаях она страдала — в редких случаях в сравнении с количеством туров. Но мы хотели быть на этой грани, это питало музыку».

Конечно, питало. Так все и было для рок–монстра вроде Led Zeppelin, питающегося планетами и гадящего звездами. Наркотики были их топливом, секс — формой самовыражения, музыка — просто картой сокровищ. Подумай о The Stones, втиснутых в 1972 году в жаркий, лишенный окон подвал у Кита на Вилле Нелькотт во Франции, ждущих его, чтобы отойти после очередного трехдневного изменения сознания, ждущих его, чтобы получить достаточно кокса, чтобы вдохнуть его в нос и вколоть в руку, прежде чем он будет готов костьми лечь за то, что станет лучшим из когда–либо написанных альбомов The Stones, что бы там не думал Мик со своей очередной шикарной иностранной девчонкой. Подумай о Джоне и Джордже, сидящих на кислоте, объединившихся на этот раз против пуританина Пола и невежи Ринго, корифеях, трудящихся во имя того, чтобы поднять The Beatles над yeah–yeah–yeah из их милого прошлого со стрижками под горшок к бесконечно более просвещенному, чрезвычайно более широкому сознанию *Revolver* и в конечном счете к *Sgt. Pepper*, альбому, который превратил мир из черно–белого в цветной. Подумай о Дилане, который курит травку, глотает

таблетки, носит солнечные очки в полночь и дрожит в своем кресле у окна, сидя всю ночь без сна в отеле «Челси» в Нью — Йорке за написанием *‘Sad Eyed Lady Of The Lowlands’* для… нее. Или Хендриксе, галлюцинирующем о божественной природе в какой–то мерзкой пивной забегаловке в Лондоне, полной сигаретного дыма и завистливых белых мужчин, в то время как The Who, Cream и все остальные, кто пытался следовать за ним, купались в хвосте его кометы и глупо старались удержаться на искрах. Конечно, наркотики питали музыку Led Zeppelin. Для этого и нужны были наркотики. Для этого и нужны были Led Zeppelin. Вот так все и было, верно, Джимми? Тогда, в семидесятые, в эту эру сжигания мостов и чрезвычайного индивидуализма, которая началась в 1968-ом и разгорелась лесным пожаром в культуре, который распространялся повсюду почти до 1982-го, после появления противозачаточных, но до СПИДа, когда внезапно все казалось возможным и ничто не было запрещено. Семидесятые — обратная сторона идеалистических, полных согласия шестидесятых — были временем, когда создание собственного дела и возможность для него продержаться перестали быть всего лишь лозунгами и стали неотъемлемым правом. Когда «делай то, что изволишь» действительно стало законом.

Как, однако, кто–то вроде Джимми Пейджа должен теперь выразить это словами, чтобы никто не гримасничал или, что еще хуже, не отшучивался? Нет сомнений, что едва ли можно что–то изменить теперь. Даже у Роберта Планта, у которого, как он думает, всегда на все есть ответы. Тем не менее, очевидно, что эти первые дни Zeppelin столь же ярки для Джимми Пейджа сейчас, в его по–прежнему неугасающей старости, какими они были сорок лет назад, в его рискованной, искушенной во всем молодости. Сейчас, когда ему за шестьдесят, его можно простить за то, что он туманен в деталях. Но это не так, на самом деле он очень точен. Так же, как и со всем важным, что он сделал за свою карьеру. «Я знал, над чем я работал в рамках The Yardbirds, — говорит он за чашкой чая, — и знал, что хотел это продолжить — и вы можете все это услышать на первом альбоме [Zeppelin]».

Да, можете. Не в материале непосредственно — в этом плане там было мало нового, — но в идее, в методологии, в решительности усвоить весь разговор. Однако недавно я прочитал, что изначально он задумал нечто более легкое, более акустическое, а затем изменил мнение, увидев игру Джона Бонэма. Идея была поддержана, возможно, его сольным выступлением в первые дни Zeppelin на телешоу Джули Феликс, где он изящно ударял по струнам в *‘White Summer’*, акустической

гитарной интерлюдии, основанной на легендарной фолклорной загадочной инструментальной раге Дэйви Грэхема из ирландской мелодии *‘She Moved Through The Fair’*, которая была визитной карточкой Пейджа еще во врема The Yardbirds и которая сподвигла одного из очарованных обозревателей сравнить его с гитаристом фламенко Манитасом де Платой.

«Это дерьмо», — сказал он мне, пренебрегая мнением, что Zeppelin когда–либо могли быть чем–то другим, нежели они были. «У меня в голове был весь репертуар песен, которые я хотел поместить в этот новый формат, как *‘Babe I’m Gonna Leave You’*, например. Но это не было просто чувствительностью при создании акустического номера, ведь все должно было вырасти». Zeppelin не должен был стать чем–то таким простым, как только акустика или только электрика. Zeppelin не должен был быть дискредитирован. «Я видел всю динамику. Так как мои вкусы были всеобъемлющими, это не сводилось к одной конкретной вещи. Это не был только блюз, не был только рок–н–ролл. Это не была просто фолк–музыка или классика. Мы прошли весь путь». Позже, после проверки, я обнаружил, что он сказал почти то же самое писателю Мику Хогтону еще в 1976-ом. «Я точно знал стиль, который искал, и тип музыкантов, с которыми хотел играть, — утверждал он. — Полагаю, это доказывает, что группе действительно было суждено существовать, то, как все сошлось воедино». И снова в 1990-ый, когда он сказал Мэту Сноу из журнала Q: «Мы знали, что делали: протаптывали дорожки, которые не были протоптаны раньше».

Итак, Джимми Пейдж все продумал с самого начала, не так ли? Что касается музыки, возможно, так и было. Или, как он говорит сейчас, желаемую «структуру». Тем не менее, способ, которым он собрал группу вместе, был куда более случайным, куда более рискованным. Огромную роль сыграла удача. Фактически, сначала казалось, что Госпожа Удача работает против него, когда он осознал, что не может заинтересовать ни одного человека, которого он действительно хотел видеть в группе. Или, если они заинтересовывались, что–то другое стояло на пути. Например, взгляд в прошлое показывает нам, что вокалист и гитарист Терри Рид, один из первых, кому Джимми сделал предложение, по глупости отказался от шанса присоединиться к Led Zeppelin. Но тогда они еще не назывались Led Zeppelin — они все еще были просто The New Yardbirds, новое название, из–за которого группа звучала очень старо. Рид был молод, по праву считался мастером и, по иронии судьбы, обсуждал сольный контракт с Микки Мостом. Зачем ему было присоединяться к The *New* Yardbirds?

Еще только девятнадцатилетний и горячо упоминаемый в музыкальной прессе как «Самая многообещающая поп–звезда» Рид был развивающейся звездой с шестнадцати, когда Питер Джей из The Jaywalkers сделал его новым фронтменом. Потом появились Хендрикс и Cream, и, как любой другой, Терри хотел принять участие в представлении. К февралю 1968 года его приятель Грэм Нэш — который только что ушел из The Hollies, чтобы начать собственный проект в Америке вместе с двумя отличными новыми парнями Дэвидом Кросби и Стивеном Стилзом, — уговорил Микки подписать с ним контракт. Когда Джимми Пейдж пришел с предложением присоединиться к The New Yardbirds, Рид уже вовсю работал над песнями, которые должны были выйти на его альбоме *Superlungs* — немодное название, которое выдумал для него Микки. Как он мог отвернуться от всего этого, просто чтобы попробовать помочь снова спустить на воду пробитую лодку The Yardbirds?

Пейдж, который помнил Рида с шоу The Yardbirds в Альберт–холле двухлетней давности, когда в программе были Терри и The Jaywalkers, чувствовал себя опустошенным. Особенно когда Питер Грант сказал ему, что Терри не присоединится, из–за того что недавно подписал сольный контракт с Микки, который до сих пор сидел с Питером с одном офисе. Несмотря на возрастающее доверие к Джи, Джимми чувствовал, что ему наставили рога. «Их столы стояли рядом, понимаете?» — даже столько лет спустя угрюмо замечает он.

«Тем временем, — говорил Рид, — я давал концерт. Думаю, это было в Бакстоне, с Band of Joy. Я их и раньше видел и знал Роберта Планта и Джона Бонэма. Но в тот раз, наблюдая за ними, я подумал: «Вот оно!» В моей голове все сложилось. Так что на следующий день я позвонил Джимми. Он сказал: «Как выглядит этот певец?» Я ему: «В смысле — как он выглядит? Он похож на греческого бога, но какое это имеет значение? Я говорю о том, как он поет. А его ударник феноменален. Проверь сам!»»

То же самое было и с Эйнсли Данбаром, ветераном John Mayall's Bluesbreakers и первого воплощения The Jeff Beck Group. Как Данбар говорит сейчас: «Мне предложили присоединиться к The New Yardbirds. Они уже говорили о том, чтобы поехать в Америку, — и это было соблазнительно для меня, ведь я там не бывал. Не сомневаюсь, если бы я присоединился к ним, то закончил бы в Led Zeppelin. Но The Yardbirds к тому времени были уже не новостью, и у меня была своя группа, Retaliation, только что подписавшая контракт на запись. Мне нравилась идея играть с Джимми, потому что он был похож на меня, очень вовлеченный в импровизацию, с чем совсем не мог справиться Джефф Бек —

все, что он играл, всегда было отрепетировано вплоть до последней ноты. Но вступление в The Yardbirds в тот момент показалось бы шагом назад, а не вперед».

Джимми Пейдж пытался собрать собственную группу не в первый раз. Еще летом 1966 года он предварительно представлял свою группу с фронтменом The Small Faces Стивом Мариоттом в качестве вокалиста и второго гитариста или, возможно, с протеже The Spencer Davis Group Стивом Уинвудом в качестве вокалиста и клавишника вместе с «супер–хулиганской», как Пейдж сейчас ее называет, ритм–секцией, включающей Кита Муна из The Who на ударных и Джона Энтвисла на басу. Это было в мае 1966 года, когда на лондонской студии IBC он наблюдал за записью *‘Beck’s Bolero’* — гитарной интерпретации Джеффа Бека, вдохновленной «Болеро» Равеля, которая первоначально должна была стать его первым сольным синглом, и Джимми настаивал все годы, что это он сделал аранжировку, сыграл и выпустил ее: «Джефф играл, а я был где–то в аппаратной. И хотя он сказал, что написал ее, это я ее написал. Абсурд. Я сыграл все партии электрогитары и двенадцатиструнной гитары, но предполагалось, что это сольная запись для него. Отрывки со слайдами — его, а я просто играл основу». Джефф Бек упрямо категорически возражает: «Нет, не Джимми написал эту песню. Мы сидели как–то в его гостиной, крошечной тесной комнатке, и он, сидя на подлокотнике кресла, начал играть этот равелевский ритм. У него была двенадцатиструнная гитара, которая звучала очень полно, действительно богато и насыщенно. И я просто сыграл мелодию, пошел домой и разработал быструю часть».

В конечном счете, это едва ли имело значение. Микки Мост выпустил ее только на обороте *‘Hi Ho Silver Lining’*. Но гитаристы по–прежнему продолжали спорить, кто и что сделал. Единственное, в чем они согласились позже, — это то, что состав *‘Beck’s Bolero’* мог быть «первоначальным» составом Led Zeppelin. В тот вечер на записи также присутствовали два музыканта, которых Пейдж знал по сессиям: молодой пианист по имени Ники Хопкинс и басист Джон Пол Джонс. Хопкинсу было двадцать два, и он был опытен не по годам, начав играть в Lord Sutch’s Savages еще школьником и затем продолжив с Cyril Davies’ All Stars, как и Джимми, — там они и познакомились, перед тем как Ники на полтора года попал в больницу с серьезным желудочным заболеванием. Теперь он постоянно работал на сессиях. Хорошие деньги, нет переездов, здоровая пища. Позже в тот же год The Kinks обессмертят его в композиции *‘Session Man’*. Он был спокойным, талантливым и робким, редко разговаривал с кем–либо, просто играл свою партию и сваливал после, как хороший

мальчик. Джонси тоже был не особенно разговорчив. Однако он был хорошим надежным музыкантом, уверенным в себе. Ему тоже было немного за двадцать, но он был еще более заслуженным ветераном сессий. Они не первый раз работали вместе с Пейджи и не в последний. Фактически, не далее как через несколько недель его пригласят, по настоянию Джимми, аранжировать струнную партию в композиции The Yardbirds *'Little Games'* (а затем — играть на басу на сингле *'Ten Little Indians'*).

Однако самым важным участником записи *'Bolero'* стал Кит Мун, который появился на студии на Лэнгхэм–плейс в солнечных очках и папахе — «Инкогнито, мой мальчик», — чтобы его никто не заметил и не узнал. Этот прикид, что неудивительно, дал обратный эффект, и все пристально его разглядывали. Муна достали The Who, он был сыт по горло постоянными драками Долтри и отвратительным настроением Таунсенда. Джон Энтвисл, также обещавший появиться, но в последний момент отказавшийся, чувствовал то же самое. Кит сказал, что оба они ищут способ завязать с этим скучным занятием — быть фоном для шоу Пита и Роджа. Чувствуя возможность, Пейдж, смеясь, предложил им всем объединиться в группу: Кит, Джимми, Джон и Джефф. (Джонси и Ники на этой стадии не упоминались.) Муни воспринял это с воодушевлением и даже случайно предложил имя для нового объединения, пошутив, что оно потонет, как свинцовый цеппелин, имея в виду дирижабль. (Энтвисл позже клал голову на отсечение, что это он предложил название, но это был Мун, у которого Пейдж потом попросит благословения на использование названия.) Все посмеялись над Китом, куря сигареты и выпуская дым. Но Джимми идея понравилась — даже название, — и он взял ее на заметку, как он сделал со многими хорошими идеями, родившимися за последние четыре года в студиях во время работы с разочарованными музыкантами.

Полу — Yardbirds, полу-Who, под правильным руководством босса Пейджа. Им был бы нужен только хороший певец. Муни сказал, что мог петь Энтвисл, но Джимми склонялся к Стиви Уинвуду. Затем наступил звездный час Traffic, и он стал рассматривать кандидатуру Стива Мариотта. Пейдж был на нескольких концертах The Small Faces и уже хорошо знал Мариотта, — знал, что тот был легок на подъем. На самом деле, чем больше он думал об этом, тем больше ему нравилась идея: Джимми, Джефф, Муни и Энтвисл, и Стив Мариотт впереди… Вот это была бы супергруппа! Или, как он позже сказал писателю Стиву Розену: «Это была бы первая группа такого типа, как Cream. Но не сложилось…»

Неудивительно, что успех сессии породил те же идеи и у

Бека, словно два приятеля вечером положили глаз на одну девчонку. Кит Мун, говорил он, «выдавал жутчайший барабанный звук и обладал дичайшим характером. Тогда он не появлялся на сессиях The Who, поэтому я подумал, что я могу провернуть это дельце и украсть его». Зачем же? The Jeff Beck Group на той стадии была все еще в большей степени мечтой, чем реальностью, и в аппаратной был его старый приятель Пейджи, следящий за всем, позволяющий Джеффу считать, что это его идея. Не то чтобы Бек не одобрял все это. Как он говорил: «Это, возможно, был первый состав Led Zeppelin — не с тем названием, но с той же сутью». Муни, сказал он, «был единственным хулиганом, который умел прилично играть. Я подумал: «Вот оно!“ Можно ощутить возбуждение, еще не зная, что собираешься играть, просто свист! Все это было прекрасно, но впоследствии ничего не случилось, потому что Муни не мог покинуть The Who».

Тем не менее, одного этого факта было недостаточно, чтобы отпугнуть Джимми Пейджа, и, несмотря на вступление в The Yardbirds несколькими неделями позже — якобы в качестве временной замены басиста Пола Сэмвела — Смита, — он по–прежнему разведывал, не может ли Мариотт захотеть уйти из The Small Faces, чтобы объединить усилия с Джимми в каком–нибудь новом еще неизвестном групповом проекте. «Ему было сделано предложение, — признается позже Джимми, — и, казалось, он ликовал по этому поводу. Однако деловая сторона Мариотта прислала сообщение, в котором говорилось: «Как тебе понравится играть на гитаре со сломанными пальцами?“»

Поскольку в качестве «деловой стороны Мариотта» выступал Дон Арден, самопровозглашенный «Аль Капоне поп–музыки», кроме того, пользующийся дурной славой гангстера в британском музыкальном бизнесе, эти слова стоило воспринимать всерьез. Когда я сам спросил Ардена об этом, прежде чем он умер от болезни Альцгеймера в 2007 году, он только усмехнулся. «Позже я подвесил Роберта Стигвуда на балконе за дерзкую попытку забрать у меня Стиви Мариотта. Думаете, я бы позволил какому–то мелкому неудачнику из The Yardbirds получить его?» Пейдж сказал, что после этого «идея вроде бы провалилась. Мы просто сказали: «Давайте быстро забудем обо всем этом“. Вместо того чтобы быть более уверенными и искать другого певца, мы просто позволили идее ускользнуть. Потом начался тур The Who, начался тур The Yardbirds — вот и все».

Идея ушла, но не совсем забылась. В любом случае, только не Джимми Пейджем. Настолько, что, когда Питер Грант в июне 1968 года, сидя в машине, прямо спросил его, что тот собирается делать после финального концерта The Yardbirds, ответ был готов.

Он собирался найти нового певца — сказал Пейдж своим тихим, но решительным голосом, — если потребуется, найти также новую ритм–секцию и самолично возглавить группу. Он подождал, чтобы понять, слушает ли еще Джи…

Тебя зовут Питер Грант. На дворе лето 1968 года, тебе тридцать три года, ты устал и потерял интерес зарабатывать деньги для других людей. В те дни, когда ты работал на Дона Ардена, это не имело значения. Дон в качестве начальника мог быть настоящей дрянью, вечно критиковал тебя, ставил в затруднительное положение, постоянно издевался, но, по крайней мере, тебе регулярно платили наличными. Никаких чертовых налогов или печатей и всей прочей лабуды с Доном. К тому же, ты многому научился. Ведя в дороге распутную жизнь с психами вроде Джина и Ричарда, Чака и парней Эверли, ты научился большему, работая на Дона, чем когда–либо с тех пор, как отслужил два года в армии. Многие парни ненавидели службу. Ты слышал, как они ночью рыдали до изнеможения, взывали к своим мамочкам, мелкие глупые педики. Ты наслаждался этим. Во время службы в армии ты впервые открыл для себя, каково это — быть частью большой многочисленной семьи, и тебе понравилось. Тебе нравилась дисциплина, нравилось отдавать и исполнять приказы, нравилось то, что каждый знал свое место, даже если оно было в куче дерьма. Мужчины были мужчинами, делая то, что им, черт возьми, говорили. Ты наслаждался этим так, что заслужил повышение в звании до капрала RAOC — ты в Королевском армейском артиллерийском корпусе, сынок. Ты заведовал столовой, благодаря чему был вовлечен в NAAFI,[3] *ставил шоу, организовывал чай и сладкие булочки, занимался развлечением войск. «Непыльная работенка», — улыбнешься ты, вспоминая это.*

Годы спустя, проезжая однажды в своем абсолютно новом кабриолете Rolls Royce по Мидлендсу с Ричардом Коулом за рулем, ты, сидя на заднем сиденье, будешь рассказывать, как это было, шефу Atlantic Records Филу Карсону, когда, внезапно осознав, насколько ты близок к важной части твоего прошлого, решишь сделать небольшой крюк и показать трещины на старых армейских казармах. Предложив Коулу завернуть прямо в ворота армейского лагеря, нагло проехав, как офицер, мимо глупого ублюдка на дежурстве, который отдал вам честь, ты скажешь Коулу припарковать Rolls рядом с коротким рядом бараков, где ты и остальные парни когда–то ночевали. Черт, вы бы видели выражение на их лицах, когда ты показал им окрестности. Но ты сказал им, что это куда лучше, чем «ужасный» туристический лагерь, в котором ты работал позже. А после того как ты

закончил там, ты работал в том отеле Jersey «менеджером по развлечениям», — еще одна дерьмовая работа, которая не продлилась долго…

Но ты не упомянул того, как, будучи ребенком, мечтал стать кинозвездой. Ты был ростом в шесть футов и шесть дюймов, когда пришла пора армии, и уже начал набирать вес, который потом всем запомнится, — не худой, но очень высокий и в действительности неплохо выглядящий сукин сын. Но все это было мечтой. Вместо этого после летнего лагеря и отеля ты снова оказался в Лондоне, работая привратником — вежливое обозначение «вышибалы», — в 2Is Coffee Bar на Олд — Комптон-Стрит. И даже несмотря на то что 2Is позже станет известным как жалкая маленькая забегаловка, где начинал Томми Стил, — Томми, Валли Витон, Клифф Ричард, Адам Фэйт, Ви Вилли Харрис и прочие придурки, — тебя *это ничуть не приблизило к осуществлению мечты. Однако позже ты понял, что 2Is был полезен в другом. Там ты познакомился с такими людьми, как Эндрю Луг Олдэм, который позже работал на The Beatles и The Stones, а начинал с подметания полов в 2Is ради карманных денег. Там был и Лайонел Барт, забавный мелкий козел, который, бывало, рисовал фрески на стене тамошнего подвала, а потом «выстрелил» в Вест — Энде с «Оливером», и затем провалил все, продав свои авторские права за шальные деньги, упустив миллионы, когда его впоследствии превратили в фильм. Вот так грабеж! Но ты быстро усвоил урок — всегда иметь кусок пирога и не упускать его. И, конечно, Майкл Хэйес, позже сменивший имя на Микки Мост, который работал официантом в 2Is, когда вы познакомились. Микки, который однажды станет твоим партнером: он — голова, а все остальное — ты, приглядывающий за артистами в пути, в то время как Микки заботился о них в студии, выпуская хит за хитом.*

«Микки наливал кофе, пока я продавал билеты на вершине лестницы», — скажешь ты им, когда они позже придут спросить тебя о том времени. Это был 1957-ой. Заработок: 18 шиллингов за ночь (90 пенсов) и горячий обед. Ничего особенного, но все же лучше, чем плевать в потолок. Ты стал известен как «тип», парень, которого должны были очаровать девчонки, чтобы протиснуться вниз, в маленький подвал площадью 25 на 16 футов; за прилавком — клоун Микки, который иногда был заметен из–за него и также исполнял несколько номеров. Ты — правая рука, которая схватит их полоумных парней и выкинет их на улицу, как только заметит намек на проблему.

Затем однажды ты наконец получил собственный шанс показать, что умеешь, — хотя и не в качестве певца. Владельцами

2Is были два австралийских реслера, Пол Линкольн и Рэй Хантер. Именно Пол оглядел тебя с ног до головы и предположил, что ты захочешь заработать «пару дополнительных шиллингов», объединившись, чтобы «бороться» с ним в нескольких поединках. Желая попробовать все, ты оказался на своем первом матче по реслингу, заявленный как Его Высочество Граф Бруно Алассио из Милана, и нечего смеяться. Пол вышел как Доктор Смерть. И угадайте что? Игрокам это понравилось! Они буквально тащились. То были старые деньки, до того как они поняли, что все это было сговором, так что прикрыли лавочку. Это имело такой успех, что Пол устроил еще несколько поединков между Доктором Смерть и Графом. Иногда тебя объявляли как Графа Бруно, иногда — как Графа Массимо. Однажды ты надел маску Одинокого Рейнджера и назвал себя Замаскированным Мародером, предлагая бросить вызов всем пришедшим, пока Пол, подсадная утка, прыгал вверх–вниз среди публики, размахивая своими чертовыми руками. «Меня! Выбери меня!» И в те деньки ты, черт возьми, выбирал его…

Дон Арден — который не наседал на Питера Гранта в делах, когда в начале шестидесятых нанял его в качестве «разводящего» — широкое название, включавшее в себя «присмотр» за самыми печально известными клиентами, в том числе Джином Винсентом, ущербным американским экспатом–алкоголиком, любящим хвастаться ножами и пушками, и Литл Ричардом, религиозным фриком, который постоянно таскал с собой Библию с описаниями его разнузданных деяний, нацарапанными на полях, — раздраженно качает головой. «Питер Грант никогда не был долбаным реслером. Он даже не мог пробить себе дорогу!» Я напомнил Дону, что быть реслером не то же самое, что быть боксером, и ему не нужно было никуда пробиваться. Способности рычать и угрожающе выглядеть — ну, в своих пределах, — и хорошо поставленного удара предплечьем — также в своих рамках, — определенно, достаточно. «Я только говорю, что он спекулировал на этом имидже: жесткого парня, тяжеловеса. Что ж, позвольте сказать, Питер Грант был всего лишь здоровым толстым задирой. Он был так чертовски толст, что едва мог стоять. Поэтому он постоянно брал машину. Он не мог пройти больше десяти футов, не запыхавшись. Его ноги ни на что не годились».

Даже принимая во внимание известное черное чувство юмора Ардена, в его словах на самом деле есть доля правды. Как Микки Мост позже сказал писателю Крису Уэлчу, они с Грантом «организовывали реслинг–бои для Dale Martin Promotions. Иногда, если реслер не появлялся на первом поединке, то Пит ненадолго

выходил… в этом и состояла его карьера в реслинге». Он добавил: «Когда Питер ударял кого–нибудь животом, это было просто использование техники реслинга. Никто никогда не страдал. Если кто–то получал телесное повреждение, это было несчастным случаем. Этого не должно было произойти. Физического вреда не было, потому что все это был лишь шоу–бизнес».

Это говорит о том, что Грант обладал чем–то большим, чем просто здоровенной тушей. Достаточно сообразительный, чтобы понять, что репутация бывшего профессионального борца только сгустила атмосферу устрашения, в которой он любил орудовать против тех, кто, по его мнению, мог проявить нечестность в сделках с ним, он также был достаточно чувствителен, чтобы в 1971 году его задела статья в Daily Mirror, претендовавшая на «разоблачение» его прошлого в «борцовской игре». Он говорил, хотя и не очень гордился этим, что занимался реслингом «около полутора лет, когда нужны были деньги». Но к тому времени его репутация была надежно установлена, и не только среди журналистов британских таблоидов. После трех лет его правления в качестве менеджера Led Zeppelin он неизменно упоминался в прессе как «зверь», «гигант», старомодный жулик музыкального бизнеса, который выглядел «как телохранитель в турецком гареме», как его недоброжелательно, но не ошибочно описала одна газета. Насмешки ранили тем больше, чем более правдивыми они были. Как и многие крупные люди, Питер Грант был очень чувствителен, особенно по поводу своих размеров и обманчивой общепринятой манеры поведения. Хотя он больше и не представлял себя исполнителем главной роли в фильмах, когда смотрелся в зеркало, но страшилище там он тоже не видел. В действительности, когда ему было глубоко за тридцать и он следил за наиболее финансово успешными событиями в музыкальном бизнесе, ему хотелось стать человеком богатства и вкуса, культурной личностью и иметь возможность так же запросто выпить чашку чая с высшим обществом, как он мог посплетничать с дельцами из Tin Pan Alley.

По словам бывшего промоутера Фредди Баннистера, который работал с Грантом в начале и в конце его карьеры с Zeppelin, «у Питера сейчас такая репутация, словно он гангстер, конечно, он был довольно ужасным и пугающим в свои последние дни у руля Led Zeppelin. Но в молодости он мог быть практически джентльменом, тихо говорящим и очень хорошо воспитанным. Он интересовался антиквариатом, и у нас обоих была страсть к винтажным машинам. Я часто натыкался на него на автомобильных аукционах, и мы весело проводили время вместе. Конечно, всегда помнишь об этой его другой стороне. Когда

доходило до переговоров по поводу Zeppelin, он в самом деле мог быть очень решителен. Но не так, как позже, когда он действительно стал очень мерзким. Но, конечно, в этом виноваты наркотики».

Также необходимо вспомнить, что Питер Грант вышел из эпохи, когда бухгалтеры и юристы еще не захватили музыкальный бизнес. Которую его бывший наставник Дон Арден, абсолютный браконьер, ставший лесником, называл «дни Дикого Запада музыкального бизнеса». Или, словами кое–кого, с кем Грант позже дружил, менеджера Dire Straits Эда Бикнелла: «Во времена Питера деньги засовывали в орган Хаммонда и делали рывок к границе». Как однажды сказал Микки Мост, «[Питер] был мечтателем и гнал вперед». Он также был умен и мог произвольно фонтанировать цифрами и фактами из контракта. Если это не срабатывало, он брал пример с Дона Ардена и ставил тебя к стенке, угрожая. Однако в отличие от Дона, который провел военные годы, симулируя болезнь в армейских казармах в сотнях миль от линии фронта, Питер не наставлял на тебя ружье — во всяком случае, не сразу. Но он ничуть не беспокоился, когда видел его, и конечно, не в Америке, где с ними встречаешься на каждом шагу. Еще более пугающим его поведение делал его неожиданно мягкий голос, удивительно высокий, даже когда он кричал, и красивые коровьи глаза с длинными ресницами, которые суживались в непроницаемые щелки, когда он злился. По Америке прошел слух еще задолго до появления Led Zeppelin: Питер Грант не спорит. Он просто говорит тебе, что к чему. А если это не срабатывает, показывает тебе — лично.

Также он, что практически неслыханно, расценивал своих артистов как друзей, членов большой семьи, в особенности Джимми Пейджа, которого считал чуть ли не вторым сыном. «Я всегда относился к Джимми с огромным уважением и восхищением, — говорил Грант. — Я чувствовал, что был ближе Джимми, чем любой другой член The Yardbirds. У меня была безмерная вера в его талант и способности. Я просто хотел, чтобы он делал то, что в тот момент, по его ощущениям, было для него лучше всего». Человек, который вырос без поддержки большого семейного круга, он из кожи вон лез, чтобы создать собственный, теперь он был отцом — менеджером — сам. По существу, такого прецедента не было. Позже его сравнивали с полковником Томом Паркером, менеджером Элвиса Пресли. Но полковник собирался продать — и продал — имя Элвиса тому, кто предложит наивысшую цену, и до, и особенно после его смерти. Джи скорее бы отрубил себе руку, чем продал бы своего артиста в реку коммерческого дерьма, куда Полковник запросто отправил

Элвиса, небрежно пронесшегося вниз. Точно так же сильно Брайан Эпстайн поддерживал The Beatles, но он был новичком, слабым в деталях, который в конечном счете признал бы себя побежденным самым драматическим образом, оставив своих артистов ни с чем на милость более крупных, более жестоких хищников. В сравнении Питер Грант выдержал проверку столько раз, прежде чем Zeppelin появились на его пути, что он чувствовал себя так, словно обладал ими. До такой степени, что, в отличии от долбаной провалившейся сделки с записью, которую Эпстайн заключал для The Beatles — и которую затем пришлось перезаключать, после того как их карьера взлетела в стратосферу, — Грант был способен добиться крупнейшего контракта в истории музыкального бизнеса. Фактически, у Гранта было больше общего с человеком, в конце концов заменившим Эпстайна, драчливым Алленом Клейном, который, когда его спросили для журнала Playboy, стал ли бы он врать или красть для своих клиентов, ответил соответственно: «О, само собой» и «Вероятно». Питер Грант искал любви от своих артистов, чтобы давать ее и получать.

Даже Дон Арден, который так неистово защищал своих артистов, что физически вступал в войну от их имени — ломая кости, круша мебель, размахивая дробовиками, — делал это лишь чтобы защитить собственные интересы, в первую очередь финансовые. Джи был другим. Он тоже хотел денег. Но это не было его главным мотивом. Он хотел уважения, хотел преданности, хотел семью. Больше всего он жаждал тотального контроля над этой семьей. Поэтому удивительно немногочисленный, но преданный персонал Led Zeppelin на протяжении всей их карьеры, во время туров и дома, всегда состоял из проверенных служащих и охраны. В ту минуту, когда ты показывал себя ненадежным или непреданным, тебя выгоняли — навсегда. Это был подход нулевой терпимости, который распространялся на представителей звукозаписывающих компаний, промоутеров, агентов, мерчендайзеров, журналистов — каждого, кто имел дело с группой. Ты был за Питера Гранта и Led Zeppelin или против них. И если ты был против них, Питер Грант был против тебя — всецело.

Как позднее будет вспоминать Джон Пол Джонс, «[Питер] доверил нам заниматься музыкой вместе, и потом просто держал всех остальных в отдалении, удостоверяясь, что у нас есть простор, чтобы делать что бы мы ни захотели без вмешательства кого–либо — прессы, звукозаписывающей компании, промоутеров. У него были только мы [как клиенты], и он считал, что если мы будем работать хорошо, то и он будет работать

хорошо. Он всегда верил, что мы будем весьма успешны и люди побоятся не согласиться с его условиями, если они сами за бортом. Но вся эта чепуха с перезаключением контрактов с помощью запугивания — вздор. Он не выбрасывал людей из окон и все такое».

Ну, может, и не из окон. Но запугивание, угрозы, чрезвычайная жестокость регулярно использовались Грантом на разных этапах его карьеры с Zeppelin. «Если на кого–то нужно было надавить, — говорит он, — на них надавливали. Чистая правда!» В этом не заключался весь стиль его менеджмента, это не было даже наиболее существенной его чертой. Но подобное всегда присутствовало, бурля, как морское чудовище, прямо под чернейшей, самой маслянистой областью поверхности, несомненно готовое обнажить зубы с ужасающей поспешностью, все более быстрой с течением лет, когда группа становилась все успешнее и, по иронии судьбы, все меньше нуждалась в такой поспешности в качестве основной тактики.

Тем не менее, в 1968 году Грант оказался на перекрестке. Надвигающийся конец The Yardbirds вряд ли был удивителен. Участники группы грызлись друг с другом, с того времени как они с Мостом увели их из рук предыдущего менеджера Саймона Напьер — Белла двумя годами ранее. Но что действительно надоело Питеру — так это мысль о том, чтобы начать все с начала с какой–нибудь другой группой. Какой–нибудь из тех, что контролировал Микки. Рано или поздно это тоже закончится, и что тогда? Все было в порядке для таких парней, как Дон Арден и Микки Мост с их огромными домами и шикарными машинами, они повидали достаточно концов за свою карьеру, чтобы рассматривать все это просто как очередную сделку, в которой необходимо было потерпеть неудачу, прежде чем двинуться к следующей. Питер Грант устал скитаться по дороге безо всякой видимой цели, за исключением необходимости платить за аренду. Он был женат, у него был маленький сын, Уоррен, и малышка–дочь в перспективе, и он тоже хотел, чтобы его ставки на будущее стали реальностью. Как и Джимми, ему пора было выступить самому. В этот раз без Микки или Дона, не прячась на заднем фоне, больше не как ассистент. Настало время для Питера — Джи — тоже показать, на что он способен.

Пока они коротали время, сидя в машине, Пейдж, мечтая о будущем, сказал, что хочет делать что–то свое, Грант был доволен и удивлен, но не до конца уверен, что за этим последует. Весь тот последний концерт The Yardbirds в Лутоне он думал об этом, смотря на Джимми из–за кулис и размышляя. И чем больше он думал, тем более уверялся в том, что это может — и должно —

сработать. Тем не менее, он был захвачен врасплох, когда Джимми упомянул Терри Рида — Терри, только что, как знал Питер, подписавшего контракт с Микки, с которым он по–прежнему сидел в одном кабинете, и их столы смотрели друг на друга. Питер знал, что с Терри сейчас нет шансов, что Микки вцепился в него своими когтями, но он не хотел расстраивать Джимми. Поэтому он согласился с этим, понимая, что они должны поискать еще где–то. Без сомнения, надежды Джимми были обмануты. Если Питер знал, что шансов нет, почему же он не сказал об этом Джимми, чтобы остановить его? Когда сам Терри предложил кого–то еще, это было слишком хорошо, чтобы быть правдой. Питер тихо вздохнул с облегчением и занялся тем, что пытался найти парня…

Терри говорил, что его называли «Диким человеком Черной страны». Ты не знал, сулило ли это что–то, но ты записал имя парня и отдал его Джи. В любом случае, его было легко запомнить — Роберт Плант. Тебе на ум пришли всякие мысли типа «власти цветов», которые были бы к месту несколько лет назад. Но с тех пор многое изменилось. Главным вопросом было — мог ли парень петь? И подходил ли он? Казалось, Терри думал, что да, а Терри знает, не так ли? И ты попросил Джи взглянуть на него и именно тогда ты заметил, что Тони Секунда, менеджер The Move, тоже присматривается к нему, и парень уже даже побывал у него на прослушивании в Лондоне. Джи предложил им поторопиться, чтобы успеть раньше, чем Секунда расскажет Микки. Но по–прежнему казалось перебором ехать куда–то в Бирмингем, или где там он жил, когда так много хороших певцов уже были в Лондоне: Крис Фарлоу, Род Стюарт, Стиви Мариотт, множество других вроде Терри, которые еще не были знамениты. Парень из Free тоже был хорош. Но Джи сказал, что все отличные певцы уже заняты, и напомнил тебе, что Стиви Уинвуд тоже приехал откуда–то оттуда — так ведь? — поэтому ты не можешь знать наверняка.

Был субботний вечер. Джи был за рулем, а вы с Крисом, который все принимал решение, сидели сзади, курили сигареты и опасались худшего — что все это будет только бессмысленной тратой времени. Потом вы добрались — очередной концерт в колледже. Маленькое помещение в задней части здания, группа называлась Hobbstweedle. Название как из «Властелина колец». Потом они вышли, и ты всерьез испугался худшего. Несколько обкуренных мужланов играли каверы, музыку американских хиппи, всю эту «силу цветов». Потеря времени. Но певец был и правда довольно хорош. Здоровый парень в толстовке Университета Торонто. Спел вариант ‘Somebody to Love’ Jefferson Airplane и по–

настоящему зажег. Возможно, даже слегка чересчур. Как получилось, что никто кроме Терри не слышал о нем? И чертова Секунды?

Ты был подозрителен и не верил в дареных коней. Либо с ним что–то было не так в личностном плане, либо с ним было невозможно работать. Это было единственным объяснением, которое приходило тебе в голову. Но Джи, не собиравшийся уезжать ни с чем, проделав весь этот путь, был более горяч. «Пригласи его на прослушивание, а потом решишь», — сказал он. Ты так и сделал, и через несколько дней этот здоровый парень с копной кудрявых волос ухмыляясь стоял в дверях дома в Пангборне. Ты впустил его и заварил ему чашку чая, предложив сигаретку. Сказал ему скрутить себе косячок, если он хочет, предложив собственные запасы. Поначалу было неудобно, ты видел, что парень нервничает. Он был на несколько лет младше, уже кое–что сделал и записал пару пластинок, но пока без хитов. Единственными людьми, с которыми он пересекался, были Терри, с которым парень, похоже, практически не был знаком, Секунда, вечно слишком занятый с The Move, чтобы решить что–то однозначно, и Алексис Корнер. Но любой парень, о котором ты когда–либо слышал, однажды пел или играл в группе с Алексисом.

Дела наладились, когда ты начал крутить пластинки. Ты рассказал ему о своей идее взять The Yardbirds и, отталкиваясь от этого, пойти в совершенно новом направлении. Парень все кивал: «Да, супер», — хотя было вполне ясно, что он не знал ни одной песни The Yardbirds — в любом случае, по крайней мере, не из того периода, когда ты играл с ними. Но вы вместе сели на пол, и ты разрешил ему полистать твои пластинки, вытягивая записи Ларри Уильямса, Дона и Дьюи, The Incredible String Band, Бадди Гая и раннего Элвиса. Смесь записей, которые парень — Роберт — по его собственным словам, знал хорошо, или признавал, что никогда не слышал раньше. Когда ты завел 'You Shook Me' Мадди Уотерса, а потом 'She Said Yeah' Ларри Уильямса, его лицо просияло. Когда зазвучала 'Babe I'm Gonna Leave You' Джоан Баэз, он выглядел озадаченно. Он по–прежнему кивал, по–прежнему сидел там, вместе с тобой вытягивая пластинки, и продолжал говорить «Да, мужик, захватывающе», но ты видел, что в действительности он не понимал и половины из того, о чем, черт возьми, шла речь. Он слышал о Джоан Баэз, все фанаты Дилана слышали о Джоан Баэз, но какое она могла иметь отношение к The New Yardbirds? Он был просто мощным курчавым парнем с мощным кучерявым голосом откуда–то из региона Мидлендс.

И ты взял свою акустическую гитару, сказал: «У меня есть идея насчет этой», — и начал играть собственную аранжировку

‘Babe I’m Gonna Leave You’, и медленно, медленно до него начало доходить. Не все, но достаточно, чтобы зажечь его, чтобы заставить его подумать об этом в поезде по дороге обратно в Бирмингем или откуда он там приехал. Потом ты сказал, что он может остаться на ночь, если хочет, и тот остался.

«Я и правда не много знал о The Yardbirds, — расскажет мне Роберт Плант. — Я знал, что они значили и что они выпустили много поп–записей в свои последние годы, и те были хороши. Но не… не очень хороши…» Он изо всех сил старается найти верные слова, но все, что он пытается сказать, — это то, что на самом деле он не купил ни одной пластинки The Yardbirds, никогда не был тем, кого можно назвать фанатом. Он, безусловно, никогда не видел себя в группе вроде этой. Он и его друзья представляли себя в большей степени как английскую версию Moby Grape, если вообще как–то представляли. Или, как он выразился: «Я знал, что у Кита Релфа такой голос, и не понимал, как я могу вписаться. Но, конечно, я не знал, куда это приведет…»

Почти через тридцать лет после их распада Led Zeppelin все еще остается сложной штукой для Роберта Планта, полной «серых пятен» и вещей, о которых он не хочет говорить, особенно из второй половины их карьеры, когда наркотики взяли верх и казалось, что безумие удваивается с каждым спотыкающимся, разрушающим жизнь шагом непокорного гиганта, созданного ими. Тем не менее, первые дни были спокойны. Фактически, к лету 1968 года Роберт Плант едва не отказался от идеи делать карьеру в музыкальном бизнесе. Он пел в разных группах, с тех пор как был подростком, ближе всего подойдя к славе в Band of Joy, бирмингемской компании подражателей Западу США, специализирующейся на каверах Love, Moby Grape и Buffalo Springfield, которые дошли даже до нескольких клубных выступлений в Лондоне, прежде чем развалились из–за полного отсутствия реального интереса со стороны звукозаписывающих компаний. После этого он недолго пел и играл с Алексисом Корнером, но по–прежнему безуспешно. Он даже выпустил пару сольных синглов — оба провалились. Теперь он вернулся домой, работал на стройке и по совместительству пел вечерами в группе с жутким названием Hobbstweedle.

Хотя теперь, оглядываясь назад, он имеет склонность идеализировать те дни. «На самом деле я просто хотел добраться до Сан — Франциско и влиться в компанию. Репортажи из Америки во время войны во Вьетнаме вызывали у меня столько сочувствия, что я просто хотел быть вместе с Джеком Кэсиди и с Дженис Джоплин. Там создавалась какая–то сказка, и

происходили общественные изменения, и музыка была катализатором всего этого». Он дал более точное описание тех обстоятельств, когда в 1969-ом сказал газете International Times — библии хиппи: «Ситуация была действительно отчаянная, мужик, словно мне было некуда больше идти». Даже у его старого приятеля Джона ‘Бонзо’ Бонэма дела тогда шли лучше: он зарабатывал 40 фунтов в неделю, играя на ударных в аккомпанирующей группе американского автора и исполнителя песен Тима Роуза. Сорок фунтов в неделю! Роберт мог притворяться, что он не завидует, но никто не верил ему, не считая его хорошенькой англо–индийской невесты Морин, которую он встретил двумя годами ранее на концерте Джорджи Фэйма. Как он позже сказал мне: «Некоторое время я жил за счет Морин, благослови ее Бог. Потом я работал на строительстве дорог, чтобы достать денег на хлеб. На самом деле, я положил половину асфальта на Вест — Бромвич-Хай — Стрит. Но это давало мне только шесть шиллингов и два пенса в час, налоговые льготы и большие бицепсы. Все землекопы звали меня поп–певцом…»

Плант рассказывал мне, что он действительно «игнорировал телеграммы», которые получал от Питера Гранта, приглашавшего его на прослушивание в The New Yardbirds, но в это трудно поверить. Он сказал, что решился на это только после того, как Грант позвонил и оставил несколько сообщений для него в местном пабе Уолсола «Трое в лодке». (Грант позвонил в паб, как он объяснил отдельно, потому что у него не было домашнего телефона Планта, и телефон паба он использовал как «рабочий»). Однако факты, как он сказал International Times, были таковы, что «каждый в Бирмингеме отчаянно желал сбежать и присоединиться к успешной группе… каждый хотел переехать в Лондон». Девятнадцатилетний Роберт Плант не был исключением. Может, у него и не было такого же стремления уехать и жить в «дыму» (как вся страна по–прежнему называла свою столицу), но он жаждал зарабатывать на жизнь пением, это была мечта, которая упорно отвергалась и все еще не претворилась в жизнь. Наконец, он сказал: «Я поехал туда и потом встретил Джимми. Я не знал, получу ли работу, но мне было… любопытно».

Ты бьешься об заклад, что так и было. Пол Роджерс, впоследствии ставший фронтменом Free, вспоминает, как увидел Планта на выступлении летом 1968 года. «Это было прямо перед тем, как он присоединился к Zeppelin, — говорит он. — Free играли в Бирмингеме с Алексисом Корнером в блюз–клубе Railway Tavern, и Роберт встал, чтобы сыграть с Алексисом, и это был тот Роберт Плант, каким мы его знаем и любим сегодня, —

длинные волосы, и узкие джинсы, и все остальное, и это «Hey babe!“ [изображает фирменный вокал Планта]. Все при нем, понимаете? Он щедро раздавал это вместе с Алексисом, который играл на акустической гитаре, а люди не очень понимали. Ему действительно нужны были Бонэм и Пейдж позади. Мы остановились в каком–то отеле, и позже он зашел на чашку чая. Он сказал: «Знаете, я думаю поехать в Лондон. Каково там?“ Я ответил: «О, довольно круто, знаешь, хорошо“. Он сказал: «Мне звонил этот парень по имени Джимми Пейдж, ты о нем слышал?“ Я сказал: «Конечно, все о нем говорят, он там крутой сессионный музыкант“. Он сказал: «Ну, он хочет организовать группу со мной. Они предложили мне тридцать фунтов или проценты“. Я сказал: «Выбирай проценты“. Следующее, что я знал, — это был Led Zeppelin, ведь так?»

Через тринадцать дней после заключительного концерта The Yardbirds в Лутоне Плант упаковал сумку с ночными принадлежностями и взял самый дешевый билет на поезд, который должен был довезти его из Бирмингема в Рединг, а потом на остановку в Пангборн. Он прошел остальную часть пути к Джимми пешком, игнорируя взгляды отвращения явных представителей среднего класса, которые преимущественно жили вдоль реки. Стараясь не выглядеть слишком пораженным, когда Джимми пригласил его войти и пошел поставить чайник, наивный, претендующий на дикость парень весь был объят благоговейным страхом перед хозяином, который был немного старше него. Когда они начали заводить пластинки и говорить о музыке, по его словам, появилась связь, хотя в основном выбором пластинок занимался Джимми.

«Вы можете почувствовать, когда люди держат свои двери более открытыми, чем у большинства, и можете ощутить, что именно так было с Джимми. Его способность впитывать вещи и манера держать себя были куда более интеллектуальными, чем что–либо, с чем я сталкивался ранее, и я был очень впечатлен. Не думаю, что я когда–либо раньше встречал такого человека. К его манере поведения приходилось приспосабливаться. Конечно, было не очень привычно так начинать…»

… и едва ли когда–нибудь стало.

2
Блеск моей молодости

Ты хотел быть певцом всегда, сколько себя помнишь. Тебе было пятнадцать с половиной, когда ты впервые побывал в ратуше Брама и увидел концерт своими глазами. Дядя водил тебя туда ребенком, но это было иначе. Шел февраль 1964 года, и тебе предстояло увидеть великого Сонни Боя Уильямсона. Он стоял в своей шляпе–котелке — насмешкой над пуританским пиром, — а его плечи сжимались, словно у коршуна. Сонни Бой, скорее уже вышедший из моды, был больше похож на мертвеца, чем на живого: призрачное черно–белое отражение некоего смутного, отдаленного мира, полного прокуренных баров и смеющихся ярких женщин, то скрещивающих, то разводящих ноги. То самое место, о котором ты мечтал, сидя на кровати, слушая музыку и вглядываясь в обложки пластинок. Теперь мир — во всяком случае, его небольшая, но значительная часть, — был перед тобой, прямо здесь, в Браме. Ты не мог поверить своим глазам, тому, что видел на сцене, — старый мастер блюза дышал в микрофон и был так близок, но все еще так далек от твоей жизни в Киддерминстере, что казалось, будто ты смотрел в телескоп на Луну.

Гораздо более правдоподобными и затрагивающими душу, да и просто вдохновляющими были в ту ночь Spencer Davis Rhythm–and–Blues Quartet и Long John Baldry's All — Stars, в которых пели, соответственно, Стиви Уинвуд и Род Стюрт — как его имя написали на афише, — которые были не сильно старше тебя. Уинвуд даже был местным. И если он мог это делать, то и ты тоже, разве нет?

Вот это была ночь! Все твои приятели тоже были там, и множество девчонок. Пока ты был просто крутым парнем, а не курящим травку хиппи, которым вскоре станешь. Когда после шоу выяснилось, что бас–гармоника Сонни Боя исчезла, все знали, что это Планти, вероятно, свалил с ней. Вот это подарок! Словно прикасаешься к реальному фрагменту мечты, крошечному кусочку чего–то, что заставляет поверить в происходящее.

Ты был тедди–боем, но теперь сходил с ума по блюзу — все знали об этом. И не только по Сонни Бою Уильямсону, но по Хаулин Вулфу, Джону Ли Хукеру, Мадди Уотерсу… Потом было первое шоу в «Вулвергемптон Гоумонт», за год до концерта Сонни Боя. Программа начиналась с The Rattles, Mickie Most and The Most Men, Бо Диддли, Литл Ричарда, The Everly Brothers и The Rolling Stones. Ты покрылся потом от волнения еще до того, как вышли The

Rattles. Звездой шоу был Бо Диддли. The Stones тоже были хороши, но не шли в сравнение с Бо Диддли! «Все его ритмы настолько сексуальны, — вспоминал ты позже, — чистый сок!» Ты купил 'Say Man' именно после того, как увидел Бо Диддли. В «Вулворте» была распродажа, и ты купил еще 'I Love You' The Volumes, 'I Sold My Heart To The Junkman' Patty Labelle and The Blue Belles и 'My True Story' The Jive Five, подписав свое имя в углу на лейблах — Роберт (не Роб, как тебя звали приятели) Плант.

После этого пошли синглы Соломона Берка, Артура Александра, Бена И. Кинга… затем твоя первая долгоиграющая пластинка — At Newport 1960 Мадди Уотерса: раньше ты подпевал Элвису, а теперь — Мадди, 'I've Got My Mojo Working'… потом появился Blues Volume 1 от лейбла Pye International, на нем были Бадди Гай, Джимми Уизерспун, Хаулин Вулф, Чак Берри и Литл Уолтер… затем сорокапятки… 'This Is…' Чака Берри, 'Smokestack Lightning' Хаулин Вулфа… ты продолжал находить все больше и больше, возвращаясь к тем, первым джук–джойнт ребятам вроде Чарли Паттона, Сона Хауса, Роберта Джонсона, Эрла Хукера… Фолк–блюз Джона Ли Хукера был одной из лучших когда–либо записанных пластинок! И ты мог это доказать. Все было в книге. Великолепная книга Пола Оливера «Блюз наступил сегодня утром», которую ты цитировал так, как другие делают с Библией, используя ее, чтобы находить новые пластинки и заказывать их. Настоящий раритет, действительно лучшие материалы, от Хукера, Сонни Боя и Вулфа до малоизвестных американских первоисточников вроде Букки Уайта, Лайтнин Хопкинса, Снукса Иглина, Томми Маккленнана, Пити Уитстроу… всех–всех. Чертовски много! Вот это шайка! Пити был известен как «Зять дьявола» и «Верховный шериф ада». Безумие!

К тому времени, когда ты увидел Сонни Боя в ратуше Брама, ты уже считал себя экспертом. Настоящим знатоком, способным проследить истоки материала до самых корней, доходя до малоизвестных африканских мотивов и записей, сделанных в «полевых условиях». Столь же дотошно, как и любой трейнспоттер, ты регистрировал, заносил в каталог и оценивал сокровища в своей растущей коллекции. Каждую неделю ты покупал Melody Maker — единственный музыкальный журнал, охватывавший блюз, фолк, джаз и поп–музыку, — и сидел после школы, читая его от корки до корки. По субботам, если ты не ходил на стадион «Молинью» смотреть матчи Вулвз, то бродил по музыкальным магазинам в Бирмингемском Сохо, в особенности The Diskery, куда заходили только настоящие любители музыки, перебирая выставленное в постоянном поиске чего–то нового. То есть старого. Лучше всего — чего–нибудь стоящего, что до тебя

еще никто не слышал, как тебе было известно. Ты был готов ко всему. В одну неделю это было 'Shop Around' от The Miracles. В другую — 'I Like It Like That' Криса Кеннера — ты никогда не слышал такого исполнения. Хотя сейчас ты уже оставил все это позади. Теперь ты серьезный коллекционер, прочесывающий The Diskery в поисках редких французских сорокапяток играющего на губной гармошке Джаза Гиллума из группы Биг Билла Брунзи или оригинальных долгоиграющих пластинок Сонни Боя Уильямсона с аннотациями Алексиса Корнера. А также немного фолка и джаза. Тебе нужно было услышать все, самому узнать, что это такое. Хотя возвращался ты всегда к блюзу. Это был верх совершенства. Достать деньги, чтобы купить пластинку, донимая родителей, затем принести ее домой, поставить прямо на кремово–красный проигрыватель Dansette и подпевать, смотря на себя в зеркало.

Мама с папой говорили, что ты сошел с ума, но ты был таким с девяти лет, когда подпевал песне Элвиса 'Love Me' так высоко, как мог. Стоя за занавесками в гостиной, дергая доведенную до совершенства детскую челку, от которой мама вскоре заставит тебя избавиться. То был первый раз, когда ты осознал, что действительно можешь петь — чуть–чуть. И первый раз, когда понял, что мама с папой действительно не разделяют твоей любви к такой музыке, будто в ней было что–то подозрительное. Они даже не любили Джонни Рэя! Черт возьми! На самом деле ты немного сочувствовал им…

До того как Терри Рид предложил Роберта Планта, Джимми Пейдж всерьез подумывал пригласить Криса Фарлоу присоединиться к The New Yardbirds. Годами позже Крис споет для саундтрека Джимми к фильму «Жажда смерти 2», а еще несколько лет спустя — для его сольного альбома 1988 года *Outrider*. Однако за двадцать лет до этого Фарлоу был занят постройкой сольной карьеры, уже отметившись в чартах с собственной версией песни The Rolling Stones *'Out Of Time'*, в которой Пейдж играл как сессионный гитарист. В конечном счете в группу вошел Плант, поскольку он был единственным подходящим вокалистом, полностью свободным в тот момент и желающим приступить незамедлительно, единственным подходящим певцом, которому больше нечем был заняться, из тех, о ком мог подумать Пейдж. Тем не менее, он до сих пор питал сомнения. «Мне понравился Роберт, — скажет от мне позднее. — У него была масса энтузиазма и великолепный голос. Но я не был уверен в том, каким он будет на сцене. Каким он станет, когда мы действительно соберем группу и начнем играть».

Все решило появление во всей этой истории приятеля Планта

из Брама — ударника по имени Джон Бонэм. Бонэм и Плант вместе играли в группе Band of Joy. Цитируя Джимми: «Тем, в ком я был по–настоящему уверен с первой секунды, был Бонзо». До той поры Пейдж хотел отдать место ударника Би Джею Уилсону из Procol Harum, с которым он не так давно работал вместе на сессии Джо Кокера *‘(I Get By) With A Little Help From My Friends’* — декорированной тяжелой обработки изначально легкой песни The Beatles, спетой Ринго, грубом примере того сорта тяжелой гитарной музыкальной театральности, которую Пейдж намеревался задействовать в своем следующем проекте. Но Уилсон не был заинтересован, разумно оценивая свои шансы на длительный успех с Procol Harum — которые за год до этого произвели сенсацию своим хитом *‘A Winter Shade Of Pale’*, занявшим первое место в чарте, — как безгранично более высокие, чем с возрожденной группой, не выдавшей ни единого хита за последние два года.

Другими рассматривавшимися ударниками были Эйнсли Данбар, Митч Митчелл, игравший с The Pretty Things, до того как присоединился к Хендриксу в The Experience, где, по слухам, уже был не в фаворе, и Бобби Грэм — давний приятель Джимми по «хулиганским» сессиям, которому еще никто не предлагал бросить свой неплохой заработок в обмен на ненадежность полноценного участия в группе. Да, к тому же, было похоже, что придется не просто участвовать в какой–то там группе, а стричь голую овцу. В отчаянии Грант пригласил на обед, чтобы «обсудить новый проект», также незаинтересованного Клема Чаттини, еще одного давнего приятеля Джимми по сессиям. Но Клем был так занят, зарабатывая большие деньги, играя на хитах Кена Додда, Сэнди Шоу, Дасти Спрингфилд, Джина Питни, Пи Джея Проби, Marmalade и множества других, что даже не смог найти время, чтобы встретиться с Грантом, который просто отказался вести разговор по телефону. «У меня тогда была семья, — вспоминал позднее Чаттини, — и я думал — и ошибался, — что нашел свое место в качестве сессионного ударника». Клем помнит, как двумя годами позже, когда Zeppelin стали самой продаваемой группой в мире, он однажды встретил Питера и спросил: «Обед тогда… это было насчет…?» Тот просто кивнул.

Итак, по настоянию новичка Планта, Пейдж пошел посмотреть на его друга Джона «Бонзо» Бонэма, который играл с Тимом Роузом в клубе Country в Хэмпстеде, на севере Лондона. Это было 31 июля 1968 года, и Пейдж сказал мне: «[Бонэм] исполнил короткое пятиминутное соло на барабанах, и тогда я понял, что нашел того, кого искал».

«Джимми позвонил мне и сказал: «Я видел ударника прошлым вечером. Этот парень играет невероятно хорошо и громко, мы должны взять его“», — вспоминал Грант. Но Бонэм, которого уже считали одним из лучшим молодых ударников Англии, не был уверен. Имея необходимость поддерживать жену Пэт и двухлетнего сына Джейсона, он не был готов так легко оставить регулярный недельный заработок, который давал ему Тим Роуз. Склонный говорить без обиняков, он был не особо впечатлен идеей присоединиться к The New Yardbirds. «Когда мне предложили вступить в The Yardbirds, я думал, что в Англии о них уже забыли, — объяснял он. — [Но] я знал, что Джимми очень уважаемый гитарист, а с Робертом мы были знакомы несколько лет». Так что в итоге он решил хотя бы встретиться с Грантом и Пейджем. Но лишь после того, как те практически мольбой уговорили его. Будучи неспособным достать Бонзо по телефону, поскольку у него его не было, Грант, по настоянию Пейджа, закидал его свыше чем сорока телеграммами, и почти все они были проигнорированы. Времени оставалось все меньше, а возможности быстро таяли, так что Грант был еще более настойчив, чем обычно. Однажды Джи с Джимми неожиданно появились на пороге Джона и взяли его на обед в паб, где Пейдж, по его собственным словам, «в общих чертах описал ситуацию. Что эта группа не будет похожа ни на одну их тех, в которых тот бывал. Что такое бывает раз в жизни». Тот факт, что его друг Плант тоже участвовал, казалось, привел к согласию. А также то, что не было никаких гарантий, что Роуз возьмет Бонэма с собой, возвращаясь в Америку, или что Бонэм сам захочет туда.

Однако последнее слово было за ударником. Дело было не только в том, что он хорошо зарабатывал, но и в том, что во время тура Роуза имя Джона Бонэма было впервые упомянуто музыкальной прессой, а одно из выступлений — положительно оценено в Melody Maker. Крис Фарлоу, чей последний альбом продюсировал Мик Джаггер, теперь тоже хотел предложить ему работу, как и Джо Кокер. Пейдж пришел в ужас при мысли, что ему придется отойти в сторону и снова наблюдать, как еще один потенциальный участник отвергнет предложение, из–за того что перспектива с кем–то из его знакомых кажется лучшей. И в этот момент, по словам Планта, вступил он. «Я подошел к Бонзо и сказал: «Эй, The Yardbirds!“ И [его жена] Пэт сказала мне: «Даже не думай об этом! Джон, ты не будешь снова крутиться с Планти! Каждый раз, когда ты что–то с ним затеваешь, ты приходишь в пять утра с полукроной[4] в кармане“. Так что я уговаривал и уговаривал. И спросил Джимми: «Что ты можешь ему предложить?“»

В итоге, как мне сказал Плант, ему и Бонэму было предложено по 25 фунтов в неделю в Англии, 50 — в Европе и 100 в неделю во время тура по Америке. Он тихо засмеялся и припомнил, как Бонзо сказал: ««Мне этого недостаточно“. Он заключил что–то вроде дополнительной сделки с Грантом, обязавшись водить грузовик и получать еще 25 фунтов в неделю. При этом нужно иметь в виду, что у него даже не было прав. Наша езда то и дело походила на погони Кистоун–копов[5]: постоянные съезды с дороги в заборы и живые изгороди…»

Плант впервые встретил Бонэма за четыре года до этого в Бирмингеме, в Oldhill Plaza, где, будучи семнадцатилетним, выпросил работу временного конферансье. В ту ночь, однако, он также пел с собственной группой Crawling King Snakes (названной в честь песни Джона Ли Хукера). Он был на сцене, когда впервые заметил его. «Я увидел, что этот парень смотрит на меня, — вспоминал он. — В конце он подошел ко мне и сказал: «Ты неплох, но твоя группа дерьмо. Тебе нужен тот, кто настолько же хорош, как я“». Это был Бонзо, как его звали друзья — не по какой–то особенной причине, а лишь потому, что это имя отлично ему шло. Этот мускулистый здоровенный парень мог ударить по установке столь сильно, что она буквально разлеталась на куски, и ради забавы он проделывал это, особенно с установками других ударников. Этот неординарный, искренний выпивоха мог в одну секунду быть мягкосердечным, словно девушка, а в следующую — отправить вас в нокаут.

Ты был действительно захвачен — безумная идея, что аудитория на самом деле «заметит» тебя в роли ударника, — когда отец повел тебя на выступление Гарри Джеймса в ратуше Брама. К черту трубу. Ударник Сонни Пэйн — вот от кого ты не мог оторвать глаз. Сонни Пэйн, который бросал палочки в барабаны и ловил их на отскоке за спиной! Черт, только посмотрите! Вот тогда ты все и понял. Ты говорил: «Это, конечно, хорошо — играть тройной парадидл, но кто узнает, что именно ты это делаешь? Быть оригинальным — вот, что имеет значение».

Тебе также не нужны были занятия. Бадди Рич никогда не брал уроки, не так ли? Да, черт возьми, не брал! Гораздо лучше учиться по ходу, тогда все остается в голове, вне зависимости от того, сколько ты выпил ночью. Лучше разузнать, кто самый умелый, стоять, смотреть на них и слушать. Постучаться к ним в дверь, если придется. Именно так ты встретил Гарри Олкока, когда тебе было четырнадцать. Гарри играл на ударных с 1951 года. Он также сходил с ума по машинам, что тоже было неплохо, и вы сидели у него в гостиной с палочками и тренировочными

заглушками, болтая о машинах и покуривая, когда становилось скучно. Гарри, бывало, хмурился, когда ты слишком сильно колотил по малому барабану, и кричал: «Ради бога, Джон, полегче!» Он говорил тебе быть осторожнее, чтобы не «пробить пол». Гарри был беспокойным, но неплохим малым. Разбирался в барабанах и машинах. Первоклассный чудак.

Потом был Билл Харви, еще один хороший парень, знающий толк в ударных, которого ты встретил там, в молодежном клубе, когда тебе было пятнадцать. Биллу было за двадцать, он был старше тебя и годами играл на ударных. Билл смеялся над тобой, называл тебя «маленьким мальчиком» и велел тебе возвращаться позже. Но ты и не думал соглашаться с этим. Поэтому ты продолжал, увеличивая усилия и надавливая на него, демонстрируя ему свое упорство, и вскоре Билл зашел в трейлер твоего папаши, чтобы дать тебе «мастер–класс». Отец обезумел от этого шума. «Чтоб вас двоих больше здесь не было — выметайтесь!»

Однажды, когда Билл повздорил со своей группой, The Blue Star Trio, и в порыве гнева свалил оттуда, ты предложил заменить его. Группа засмеялась, но когда ты поднялся и начал стучать по их чертовым барабанам, они быстро заткнулись, так вот. Когда Билл вернулся позже тем же вечером и увидел, как ты колотишь по его установке, он стал забавляться над тобой. Но потом у тебя появилась блестящая идея, и ты сказал ему: «Ну же, давай сыграем соло вместе!» — и вы оба встали за одну установку. Это было великолепно! Пошло так хорошо, что Билл сказал: тебе следует заниматься этим постоянно, вот. С тех пор, когда бы он ни играл, он старался вытянуть тебя, этакого юнца, из толпы. Ты все еще смеялся над этим и годы спустя. «Все недоумевали: «Как это у них с ходу получилось?“ Они не подозревали, что мы репетировали часами».

Вы с Биллом стали хорошими товарищами и в других областях. Ты уже тогда любил выпить, садился за руль отцовского кабриолета Ford Zephyr, и вы вместе ходили на бровях. В те дни не было чертовых трубок, тестов на алкоголь, дружище, и вдвоем вы мертвецки напивались. Такие были деньки. Но лучшее, что Билл когда–либо сделал для тебя, — это знакомство с квартетом Дэйва Брубека. Их ударник, Джо Морелло, был известен своей причудливой техникой «пальцевого управления» — тем, что он вытворял своими пальцами, стуча по малому барабану таким образом, что в одно мгновение он звучал подобно рычанию льва, а в следующее — словно лук и стрелы. Ты не мог отказаться от мысли играть на барабанах голыми руками. Ты думал, это было лучшей идеей со времен появления нарезанного хлеба. Потом Билл показал тебе еще один «классный прием» из

записи Хамфри Литтлтона, который он называл «Караван», когда ударник играл руками на напольных томах. Ты не мог отступиться и умолял Билла показать, как это делается. «Забудь, у тебя никогда не получится», — сказал он. Но у тебя, черт возьми, получилось, парень. Черт возьми, у тебя получилось!

Поначалу ты кричал и ругался, когда ранил руки и ломал ногти об ободы и тарелки, но будь ты проклят, если б бросил это, ведь в конце концов ты смог. «Фишка не просто в том, чтобы играть руками, — скажешь ты позже, когда все соберутся вокруг, чтобы расспросить тебя об этом. — Из барабанов извлекается приятный тихий звук, которого невозможно достичь палочками. Сначала рукам больно, но потом кожа становится грубее». В итоге ты так привык играть на барабанах руками, что тебе стало казаться, что ты руками ты можешь бить по ним сильнее, чем палочками. И ты мог, ты, черт возьми, мог.

К окончанию школы ты настолько укрепился в своем решении стать ударником, что сказал: «Я бы играл просто так, без вознаграждения. На самом деле, долгое время я так и делал. Но мои родители поддерживали меня». А ты поддерживал их, присоединившись к семейному бизнесу как ученик плотника. Укладка кирпичей и таскание носилок сделали тебя физически крепким, но проклятый подъем на работу в шесть утра едва не убил тебя, особенно когда ты начал выступать с группами в местных пабах, просыпаясь на работу на следующее утро еще пьяным. Но музыка становилась даже более важной, чем крикет. Однажды ты проехал на велосипеде чертовы сорок восемь миль, чтобы увидеть Скриминг Лорда Сатча и взять у него автограф. И начал собирать собственную коллекцию пластинок. Не то чтобы ты был разборчив, нет. Johny Kidd & The Pirates были ничего, так же, как The Hollies и The Graham Bond Organisation, чей ударник, Джинджер Бейкер, нравился тебе больше, чем кто–либо со времен Джина Крупы. На твой взгляд, Джинджер был ответственен за те же вещи в роке, что Крупа — в джазе. «Джинджер был первым, кто выступал с этой «новой» позиции — что ударник может быть ведущим в рок–группе, а не кем–то покинутым и забытым на заднем фоне».

Ты особо не думал об этом, но постоянно учился, постоянно держал глаза и уши открытыми, даже когда бывал пьян. Когда тебе было семнадцать, ты увидел Denny Lane & The Diplomats. Их ударник, Бив Бивэн, был неплохим малым примерно твоего возраста. Иногда во время выступлений он разрешал тебе сидеть рядом, просто наблюдая за его действиями и смотря, не сыграет ли он чего–то такого, что можно будет утащить у него. Американские соул и R&B тоже были хороши, особенно когда ты

добился того глубокого, открытого звука ударных, который отличал все эти записи. Как ты полагал, фишка была в том, чтобы приложить руки к самым большим барабанам, какие только были, без всех этих бабских сурдин и шумоглушителей, и просто колотить по ним, бить их, как кирпичи. По твоим же словам, ты был непоколебим в своем желании «получить этот звук».

Прошло немного времени, и ты наконец свалил из пабов, получив первый настоящий шанс в так называемой Сети Мамаши Рейган — The Oldhill Plaza, The Handsworth Plaza, The Gary Owen club, The Birmingham Cavern и прочих подобных местах, — играя в группах вроде Terry Webb & The Spiders, The Nicky James Movement, Locomotive и A Way of Life. Ты даже недолго стучал для The Senators и должен был участвовать в записи трека 'She's A Mod', который завершал сборник Brum Beat. Был 1964 год, тебе было шестнадцать, и если не это сделало тебя настоящим ударником, то ты не знал, что же, черт возьми, сделало, дружище…

«Роберт сказал, что я должен принять его предложение и посмотреть этого парня, который работал тогда с Тимом Роузом, — воспоминал Джимми Пейдж. — Я собирался сначала найти певца, а затем сплотить их. Но когда я услышал Джона Бонэма — хотя и намного менее опытного в сравнении с тем, каким он всем известен теперь, — в его игре сразу чувствовалась эта вдохновляющая энергия. А я привык к ударникам, которые были [очень хороши], еще со времен игры с Neil Christian & The Crusaders. Я хочу сказать, он был едва ли не лучшим ударником в Лондоне. Он был специалистом по ударным и вел себя очень, очень *живо* за установкой, прекрасно владел игрой на басовом барабане и всем таким. А я привык ко всему этому, ведь в студиях был Бобби Грэм, который играл на всех сессиях Kinks и Dave Clark Five. Бобби тоже был настоящим ударником–хулиганом. Поэтому я привык к такому стилю. И я знал, что ударником должен быть тот, у кого есть три основных качества: поразительный ум за установкой вкупе с силой и страстью. Но я никогда не видел никого, кто был бы похож на Бонзо». Как только Джимми увидел его игру, «это было оно, прямо оно. Я знал, что он будет идеален». Не только из–за тех штук, которые он про себя называл «хулиганскими», но и из–за «этого ощущения использования динамики, света и тени. Я знал, что он станет *тем самым*, что он сможет все это сделать».

И все едва не сорвалось. Бонзо казался настолько незаинтересованным, когда Плант впервые обсудил это с ним, что певец украдкой стал прощупывать других местных ударников. Одним из них был Мак Пул, старый друг Бонэма, который

заменил его в A Way of Life, после того как «Джон провалил слишком много их концертов, играя чересчур громко». Пул наткнулся на Планта на концерте Джо Кокера в Бирмингеме, через пару недель после того как певец вернулся из Пэнгборна, и «Роберт представил мне все в очень упрощенном виде», как рассказал сам Пул. «Он просто сказал: «Я тут играю с парнем по имени Джимми Пейдж, мы хотим собрать группу и назвать ее The New Yardbirds — и нам нужен ударник". Тем самым он вроде как спрашивал, свободен ли я. Так делалось у нас, в Бирмингеме, — сначала надо прощупать человека, не говорить ему сразу: «Хочешь играть в группе?" Но я просто сказал: «Ну, у меня своя группа, Роб, у нас свой контракт"».

Пул и правда недавно основал Hush, которые действительно только что подписали контракт. «Я сказал Роберту: «А чем плох Джон?" Он ответил: «У него тур с Тимом Роузом". Так и было, и, конечно, Тим Роуз регулярно платил жалование. А в те времена за любого, кто регулярно платил жалование, стоило держаться. Потом Роберт сказал: «Ладно, может, я спрошу Фила Бриттла". Он прямо снимал идеи у меня с языка». Бриттл был еще одним ударником из Бирмингема, который позже добьется определенной славы в местном масштабе с группой под названием Sissy Stone. «Он был очень хорошим ударником, — сказал мне Пул в 2005-ом, — а Роберт, конечно, хотел кого–нибудь, кто будет наверняка делать то, что ему сказано, и немного больше, знаете ли. И, возможно, не будет напиваться, ведь, понимаете, Роберт давно знал Джона и подозревал, что работа с ним может быть несколько опасна». Однако не прошло и двух недель, как Пул снова столкнулся с Плантом — и в этот раз в компании с Бонэмом. «Мы встретились в заведении, где всегда собирались после концертов, в клубе Cedar. Они были вместе, и я сказал: «О, не говори мне, что он присоединился к твоей новой группе". И Роберт ответил: «Ага". Они по–прежнему назывались The New Yardbirds, и я этого сторонился. Я думал, они собираются вновь надеть жабо и играть *'Over Under Sideways Down'*. Я думал: «Черт возьми, Бонзо там долго не задержится…"»

Когда Джимми все–таки уговорил его попробовать, Бонзо спросил его, какой звук ударных ему нравится, «и сыграл ему вещь под названием *'Lonnie on the Move'* [Лонни Мака]. Инструментально это вроде *'Turn on Your Lovelight'*, там была действительно суперхулиганская партия ударных, [и] я сказал: «Вот примерно так я и играю"». Бонзо вообще без проблем ухватил то, о чем говорил Джимми. Мак Пул подчеркивает: «Джон выработал свой собственный стиль задолго до Zeppelin. Поэтому, когда он присоединился к Zeppelin, было несложно: он

просто поставил всю группу перед фактом. Джон *всегда* был эффектным ударником, он всегда был полон решимости стать частью группы. И никто не мог, черт возьми, засунуть его назад и сказать сидеть там смирно, как хороший мальчик, потому что не таков был человек, с которым вы имели дело, — он громко рассмеялся. — Даже в юности он был непоколебим в своей решимости быть услышанным!»

Пул признает, что возможность выступать с именитым музыкантом калибра Пейджа сподвигла Бонэма «ходить по струнке — по крайней мере, сначала. Джимми был тем, кто давал указания». Он рассказывает, как он, Бонэм и будущий ударник Emerson, Lake & Palmer Карл Палмер — еще один местный парень, чей успех был предопределен, — сидели «в этом котле с оборудованием, вытрясали всю душу из установки, просто чтобы нас услышали». Появление рок–н–ролла «несомненно, изменило сам способ мышления за ударной установкой. Джон постоянно говорил что–то вроде: я работал с такой–то группой, и чертов гитарист заглушал меня! После этого, чтобы убедиться, что его басовый барабан слышен, он клал в него металлизированную бумагу — и можно было выступать. Джон был полон решимости не пойти ко дну».

Это было его позицией, рассказывал Пул, которая наносила ущерб его славе среди многих групп, с которыми он играл в юности, — он снискал репутацию *слишком* громкого. «Если группа не собиралась снижать громкость, то он, уж точно, не собирался. Я знаю, что у Дэйва Пегга [позднее ставшего басистом Fairport Convention] были похожие проблемы с ним, так же, как и у A Way of Life. Каждый концерт их проклинали, потому что Джон не играл тише. И несмотря на это, он разработал свою позицию по отношению к остальным музыкантам, которая была, знаете ли, равносильна войне. Он был хорошим ударником, хорошим хронометром. Но что бы там ни называли Х-фактором, у Джона он был. Он не заботился о технике. Такое впечатление, что он постоянно попробовал нечто новое, что едва прокрутил в голове. И даже если ему не удавалось, и группе это все портило, ему не было до того дела, он все равно играл. Большинство ударников отрабатывают новую идею, а потом выходят, отточив ее. Джон же оттачивал их на сцене, [и], когда получалось, это напоминало мазок гения. А происходил его дух перемен из полного пренебрежения остальными музыкантами. Гитаристы… все, что им нужно было сделать — это повернуть регулятор громкости, и они могли быть громче». Это была та самая воинственность, рассказал Пул, которая «проникла в Led Zeppelin и превратила группу в то, чем они были в музыкальном плане. Мне кажется,

Джимми немедленно понял, чем он располагает, и помог ему обуздать это».

К завершению этих переговоров стало понятно, что последний кусок мозаики встал на свое место, опять же по счастливой случайности или, возможно, благодаря судьбе, — в зависимости от того, во что вы верите. В случае с Джимми Пейджем это было предопределение. Как бы там ни было, Джон Пол Джонс пришел «в конце дня, — сказал Пейдж, — и внезапно все части собрались вместе. Как и должно было быть…»

Но хотя Пейдж и может настаивать, что у него никогда не было сомнений в том, что Бонэм и Джонс сработаются в ритм–секции, несходство их личностей не могло бы быть более разительным. Как и Бонзо, Джонс уже был женат и имел детей. Но Джонс был также, мягко говоря, представителем среднего класса с Юга, а Бонзо — шумного рабочего класса из Средней Англии. Но каким–то образом эти двое немедленно подружились. Даже потом, когда Бонэм неистовствовал в пьяном угаре, Джонс редко становился мишенью для его гнева. И позже он сказал мне: «В музыкальном плане мы очень гордились своими способностями в ритм–секции. Мы слушали и оставляли место для самовыражения. Друг к другу мы относились с великим взаимным уважением. Мы постоянно были невероятным образом связаны — играя одни и те же фразы и всегда приходя к одинаковым музыкальным финалам. Сопереживание, которое мы чувствовали во время игры, всегда чрезвычайно воодушевляло. Но тогда я был счастливчиком. Я играл с лучшим ударником, которого когда–либо знал, а я знал я большинство из них…»

Тебя уже четыре года зовут Джон Пол Джонс, и а ты все еще не более знаменит, чем был, будучи старым добрым Джоном Болдуином. В чем был чертов смысл? Как дошло до штамповок этой бессмыслицы для Гарри Секомба и Деса О'Коннора? С таким же успехом ты можешь остаться в «ближних графствах» и найти приличную работу. Платить, может, будут и не так много, но времени будет уходить столько же, а ты, по крайней мере, будешь чувствовать, что куда–то движешься. Сейчас же все больше казалось, что ты движешься в никуда. Это и было *«нигде». Не было даже окошка, чтобы выглянуть из него. Только четыре стены, бесконечный сигаретный дым — докурив одну, закуриваешь другую, — постоянные чертовы чашки чая, наблюдая, как часы отстукивают проходящее время. Потом — возвращение домой ночью и объяснение жене: «Я зарабатываю деньги, Мо, но мне больше это не нравится…»*

Как это случилось? Ты больше ощущал себя поп–звездой, когда

тебе было семнадцать, чем сейчас, в двадцать два. По крайней мере, тогда ты чувствовал, что куда–то движешься, что тебе предстоит открытие. Тогда все было отлично, ты ездил по стране с Тони Миэном и Джетом Харрисом. Настоящее турне — не только свадьбы и молодежные клубы: настоящие концерты перед настоящей аудиторией, которая пришла услышать хиты… 'Diamonds', 'Scarlet O'Hara', 'Applejack'… Сон в приличном жилье, гостиницы, пансионы, потом снова в фургон — и в путь. В первый раз пробуешь марихуану, заигрываешь с девчонками, а девчонки заигрывают с тобой. Все это — и тридцать фунтов в неделю! Проклятый рай! Чертов проклятый рай! Потом внезапно все это прекратилось. Просто так. Финиш, кончено. Хотя Тони и пытался продолжать, после несчастного случая с Джетом никогда уже не было по–прежнему. Вдруг больше не стало хитов. Но появилось что–то… другое. Что–то, что публика не понимала и что ей даже не нравилось. О, была 'Song of Mexico', но кто об этом помнит? «Я хочу попробовать что–нибудь новое», — сказал Тони, после того как ушел Джет. Джаз и поп. Ты был «за». Пока не стал укуриваться каждый вечер. По–прежнему было полно травки, но уже не было девчонок, чтобы заигрывать с ними, и тридцати фунтов в неделю, чтобы их тратить. А потом Тони устроился работать агентом на студию Decca — и это был конец. Ты потерял работу.

Ты убеждал себя, что это к лучшему. Особенно когда Эндрю Луг Олдэм — тот самый Эндрю Луг Олдэм, работавший с The Beatles и The Stones! — сказал, что ты можешь создать что–то свое. Что ты можешь быть новым Джетом Харрисом! И ты поверил ему… почти. Выпустил собственную пластинку — 'Baja' Джона Пола Джонса. Твое новое имя на голубом небосклоне звукозаписывающего лейбла Pye. Не совсем свежая мелодия, но ты добавил туда отрывок собственного сочинения, сыгранный на шестиструнной бас–гитаре Fender. Довольно крутой, на самом деле, даже если ты и сам это сказал. Однако не достаточно крутой, чтобы превратить тебя в нового Джета Харриса.

Тем не менее, сингл сообщил о тебе некоторым новым важным людям. Друзьям Эндрю, которых он называл Оркестром Эндрю Олдэма. Малышу Джимми Пейджу, Биг Джиму Салливану и остальным. Все они играли легкие пустышки вроде 'There Are But Five Rolling Stones' и '365 Rolling Stones (One for Every Day of the Year)', все смеялись — и получали деньги. Потом пластинка: '16 Hip Hits'. «Ну же, — сказал Эндрю, — ты же знаешь классику», — после того как их первый аранжировщик, Майк Линдер, получил более хорошее место в Decca, как и Тони. Теперь ты смеялся над этим. «Я хотел аранжировать, Эндрю хотел выпускать, и никто

из нас не был особо привередлив», — скажешь ты, усмехаясь. Но это тебе и правда понравилось. «У меня была возможность писать им милые, интересные вещички, особенно для деревянных духовых. У нас всегда была пара гобоев или валторн». Эту музыку ты мог сыграть своим маме и папе, не заставляя их слишком страдать. Такая забава, да еще и оплачивается — все лучше, чем торчать дома. Но не то чтобы ты видел записи в магазинах, слышал по радио или еще где–то.

Потом однажды позвонили The Shadows. Они искали замену своему басисту Брайану «Лакрице» Локингу, и ты вдруг готов был все бросить и присоединиться к Shads, ты можешь побиться об заклад, что был! Но из этого тоже ничего не вышло, и тогда–то все и началось: ты стал брать сессионную работу, хорошо оплачиваемую, но все–таки временную, если и когда она подворачивалась. Ты и не думал, что это продлится долго. Но продлилось. И никогда, черт возьми, не закончилось, ведь ты играл на басу на органе Хаммонда. Сначала были Herbie Goins and the Night Timers. Они, по крайней мере, играли что–то, что нравилось тебе: немного от Tamla Motown, что–то из Джеймса Брауна и даже парочку «оригинальных» вещей (белых версий дай–мне–услышать–как–ты–говоришь-да, но это можно отбросить). Когда все тащились от фолка и блюза, ты слушал Отиса Реддинга и джаз. Ты всегда любил «соул». Однако в реальности Херби стремился к живым выступлениям, пластинки были нужны только для того, чтобы помогать продаже билетов. С этим тоже все было в порядке, ты играл на Хаммонде на их первом сингле 'The Music Played On' и на их следующем сингле, 'Number One in Your Heart', тоже. Второй был не так плох, и его даже крутили по радио. Не по настоящему радио, конечно, а по пиратскому, которое тогда еще было, знаете ли, довольно неплохим…

К 1968 году Джон Пол Джонс зарекомендовал себя на лондонской музыкальной сцене как басист, проверенный клавишник и вдохновленный аранжировщик. Особенно заметно это стало со спродюссированной Микки Мостом сессии для Донована — неканонической британской версии Боба Дилана, — на которой был записана *'Sunshine Superman'*, главный американский хит 1966 года. «Аранжировщик, которого они наняли, действительно ничего не умел, — вспоминал Джонс. — Я свел вместе ритм–секцию, и мы оттолкнулись от этого. Аранжировать и в целом руководить студией было гораздо приятнее, чем просто сидеть там и слушать указания». Запись *'Sunshine Superman'* была также одной из последних профессиональных сессий Пейджа, перед тем как он

присоединился к The Yardbirds. Отсюда история — апокрифическая, как оказалось, — которая до сих пор распространена, о том, что именно в тот день на сессии Донована Джонси впервые обратился к Пейджу с вопросом о возможности присоединиться к новой группе, которую, судя по слухам, тот собирал. «Может, мы и обсуждали что–то в те дни, — позже расскажет мне Джонс. — Но не думаю, что речь шла именно о том, что в итоге стало Led Zeppelin. Это больше напоминало что–то вроде «Ну, если решишь собирать группу, звякни мне», — просто болтовню. Мы оба были еще молоды, и, думаю, одинаково устали быть в тени. Не потому, что жаждали всеобщего внимания, скорее, потому, что хотели реализоваться как музыканты. Творить что–то свое».

После этого Джонс аранжировал струнный оркестр в *'She's A Rainbow'* с псевдопсиходелического альбома Stones *Their Satanic Majesties Request,* хотя и жаловался, что ему приходилось ждать едва ли не бесконечно, пока они появятся на сессии: «Я просто подумал, что они непрофессиональны и скучны». Видимо, не так скучны, как те два дня, которые он провел, работая на студии Abbey Road в феврале 1968 года с Mike Sammes Singers и целым оркестром. Он играл на басу и аранжировал два из шести треков, которые были заготовлены для возможного выступления Клиффа Ричарда на конкурсе песни «Евровидение» того года, включая такое мэйнстримное уродство как 'Shoom Lamma Boom Boom'. К тому времени, однако, Джонс привык штамповать подобные вещи для тех, кого он называл «командой в бабочках»: Тома Джонса, Энгельберта Хампердинка, Петулы Кларк, Гарри Секомба, Деса О'Коннора… определенно, деньги не пахли для того, кого однажды назвали подающим надежды «новым Джетом Харрисом».

Джимми Пейдж оказался в таком же положении, когда увлечение преимущественно гитарной мэйнстримной поп–музыкой в середине шестидесятых ослабело, а его место заняла мода на духовые и/или оркестровые записи. Пейдж достиг очередного минимума в своей сессионной карьере, и одной из причин, побудивших его неожиданно предложить свою помощь The Yardbirds, когда ушел Пол Сэмвелл — Смит, стало то, что он неожиданно понял, что согласился играть на серии записей, которые планировалось использовать как фоновую музыку для супермаркетов и отелей. Десять лет спустя Брайан Ино сделает забавную вещицу из музыки для аэропортов, но то, что записывал Джимми Пейдж в 1966-ом, было настоящим. Дела обстояли так удручающе, что даже деньги не могли облегчить страдания от творческих ран. Во всяком случае, не в полной мере.

Неудивительно, что Джон Пол Джонс тоже несколько

досадовал, что не может делать что–то другое. ‘Межденно сходя с ума’, играя сентиментальный вздор в самое волнующее, самое творческое время в истории популярной музыки. Как и Пейдж, Джонс отчаянно желал принять участие в происходившем в Лондоне и где бы то ни было, как то делали The Beatles, Pink Floyd, Cream, Хендрикс и прочие. Однако в отличие от Пейджа он не знал, как подступиться к этому, думая, что он уже упустил свой шанс. «Это уже слишком», — жаловался он своей жене Мо. Но он не демонстрировал настоящего стремления что–либо изменить. Даже когда она ответила ему, показав статью в Disk & Music Echo, в которой говорилось, что Джимми Пейдж ищет музыкантов, которые готовы присоединиться к нему в новой версии The Yardbirds, он сначала только отмахнулся. «Я был сыт по горло сессионной игрой, а моя жена сказала: «Позвони ему“. Я ответил: «Хм, это не очень хорошая идея“. Но она настаивала: «Позвони ему!“ И я позвонил, сказав: «Слышал, тебе нужен басист“, — и он ответил: «Да, и я собираюсь посмотреть певца, который знает ударника, — ими оказались Роберт и Джон. — Я кликну тебя, когда вернусь“».

Годы спустя Пейдж расскажет о разговоре с Джонсом в июне 1968 года во время записи альбома Донована *‘The Hurdy Gurdy Man’*. «Я играл, а Джон Пол Джонс следил за музыкальной аранжировкой. В перерыве он спросил меня, нужен ли мне будет басист в новой группе». Воспоминания Джонса, однако, отличаются. «Возможно, мы и говорили о чем–то подобном», — сказал он, когда мы обсуждали это в 2003 году. Но так как именно он формировал группу, он замечает, что Пейдж не был приглашен на ту самую сессию (знаменитые непонятные гитарные партии были исполнены Аланом Паркером). Во всяком случае, он считает, что эта история основана, возможно, на «неопределенной фразе, которую я мог произнести» либо на более ранней сессии для ‘Sunshine Superman’ Донована, либо, что более вероятно, на совершенно другой сессии примерно в то же время, где они с Пейджем работали вместе для певца Кита де Грута, восходящей звезды в глазах продюсера Рэга Трэйси, который собрал вместе для записи хорошую звездную команду, включающую в себя Пейджа, Джонса, Ники Хопкинса, Альберта Ли, Биг Джима Салливана, саксофониста Криса Хьюза и ударника Клема Каттини. К сожалению де Грута, получившийся альбом *‘No Introduction Necessary’* был провалом. Но именно там, по предположению Джонса, впервые было посажено семя его совместной работы с Пейджем или чего–то даже более постоянного.

Пока жена не подтокнула его взять и позвонить Пейджу и

подтвердить свою готовность помочь, он не понимал, что идея вдруг обрела конкретную форму, и несколько следующих дней Джонс нетерпеливо ожидал, когда Пейдж перезвонит ему. Он был немногословным, несколько профессорского склада человеком, и не в его характере было предвосхищать что–либо. Тем не менее, он допускал, когда рассказывал об этом впоследствии, что «чувствовал: с Джимми может что–то получиться». Он уже играл на записых The Yardbirds, работал с Пейджем во множестве разных обстоятельств. Как он сказал: «Я не особенно интересовался блюзом. Меня больше интересовал репертуар лейблов Stax, Motown и подобных. Но Джимми обещал нечто отличающееся от обычной играющей в одном стиле блюзовой группы».

«Я ухватился за шанс получить его, — позднее будет вспоминать Джимми. — В музыкальном плане он был лучшим из всех нас. У него была приличная подготовка и просто великолепные идеи». Тем не менее, по другим источникам, Пейдж рассматривал и Джека Брюса, а также Эйса Кеффорда, бывшего участника The Move, который тоже только что прослушивался на место басиста/вокалиста в The Jeff Beck Group, после того как Род Стюарт и Ронни Вуд ушли в (как получилось в итоге) The Faces. На самом деле, Ронни Вуд теперь говорит, что и он тоже получал от Пейджа предложение стать басистом в The New Yardbirds. «Но я вовсе не хотел этого, — он гримасничает, гася одну сигарету и зажигая от нее другую. — Вся эта тяжелая музыка была не по мне. Я знал, к чему они стремятся в музыкальном плане, ведь Джим видел нас [The Jeff Beck Group] кучу раз. Делал заметки. Совершенно очевидно было также, что они и осуществят это, особенно в Америке, где любят такие вещи. Но мне было достаточно Джеффа. И я хотел снова играть на гитаре. Присоединиться к Джимми — означало продолжить играть, как с Джеффом, прикованным к басу. И в любом случае, в такой группе, как [Led Zeppelin], мог быть только один гитарист — и им стал бы не я».

По иронии судьбы, когда Вуд ушел от Бэка, одной из первых мыслей последнего было нанять Джонса ему на замену. Джонс играл на басу в ‘Beck’s Bolero’ и на органе в ‘Old Man River’ — оба трека были с первого альбома Бэка *‘Truth’*, вышедшего в 1968 году. Но Джонс знал, что Пейдж был лучшим выбором в долгосрочной перспективе. Джефф был переменчив и непостоянен. Джимми был уверен в себе и надежен. В конце концов выбор для него был сделан, когда Пейдж перезвонил ему с конкретным предложением работы. Прирожденный оркестрант, Джонс только что выиграл себе работу мечты. И ничуть не

преждевременно…

Как сказал мне Пейдж: «Я был абсолютно убежден, что все, что нам нужно, — это просто собраться вместе. Ведь я знал, что имеющийся у меня материал действительно хорош. Ничего, что они даже никогда всерьез не играли раньше. Ни Роберт, ни Бонзо никогда не играли что–то вроде того, что собирались играть мы. Но я просто *знал*, — дай им, например, возможность импровизации, — и им точно понравится, учитывая масштаб и умелость музыкантов. Единственной задачей, на самом деле, было собрать их вместе. Я знал, что это сработает».

В понедельник, 19 августа 1968 года, накануне двадцатого дня рождения Планта, в маленькой комнатке под магазином платинок на Джеррард — Стрит в лондонском Сохо состоялась первая репетиция. «Мы все собрались в этой маленькой комнате, чтобы посмотреть, сможем ли мы хотя бы выносить друг друга, — вспоминал Джонс. — Роберт слышал, что я работал на сессиях, и ему было интересно, кем я окажусь — каким–нибудь старым парнем с трубкой?» Плант, однако, больше интересовался тем, как бывалый сессионный профи отнесется к такому студийному новичку. «Не думаю, что Джонси когда–нибудь раньше работал с кем–либо вроде меня, — говорил Плант. — Я не знал никаких азов музыки и, честно говоря, не желал их изучать, но все же преуспевал в ней».

«С той первой репетиции было ясно, что все получится, — скажет мне Джонс. — Казалось, тогда не было какой–то строгой идеи. Мы просто сказали что–то вроде: «Ну, что вы знаете?» — и закончили исполнением ‘Train Kept A-Rollin’, старого номера The Yardbirds. На самом деле, куча людей делали это. Но мы прошлись по ней, и эффект был незамедлителен. Это было просто ошеломляюще. Я думал: это только мое восприятие или же получилось *действительно* хорошо?» Это было не просто восприятие Джонси. «Это было незабываемо, — сказал Джимми. — Мы собрались внизу, в современном Чайнатауне. Комната была действительно довольно мала, туда еле вошли наши инструменты. Мы сыграли ‘Train…’ и не помню, какие еще номера, потому что играли с чертовским усердием. В итоге, знаете, это было вроде *«Черт!»* Думаю, мы все просто дурачились. То ли это был Zeppelin, то ли эти четыре человека, но та коллективная энергия создала этот пятый элемент. И это было оно. Тотчас же. Это было так могущественно, что я не знаю, что мы играли после. Для меня это было как «Боже мой!». Я имею в виду, у меня были моменты восторга с группами и до этого, но никогда прежде не бывало настолько сильных. Это было как удар грома, как вспышка молнии — бум! Все, казалось, выдохнули

«Вау!»…»

Когда Джимми на следующий день позвонил Джи, чтобы сообщить ему новости, он знал, что должен был двигаться быстро. Если новый состав был хотя бы наполовину так хорош, как сказал Пейдж — а Джимми не был склонен к преувеличениям, что означало, что они должны быть чертовски ошеломительны, — Грант понимал, что он должен обозначить свои требования, пока кота еще не вытащили из мешка и Микки не прибрал его к рукам, как он сделал с The Jeff Beck Group. На это его подбил Пейдж, который был полон решимости не позволить Мосту попытаться захватить контроль в студии, как он сделал в случае с Бэком. «Я годами был подмастерьем и открыл вещи, о существовании которых люди вроде Микки даже не подозревали». Первым делом Грант сообщил своему бывшему наставнику, что The New Yardbirds не нуждаются в его услугах. В свою очередь, Гранту отказывался от любого контроля над The Jeff Beck Group, который у него был.

К удивлению Гранта, Мост только пожал плечами и пожелал успехов своему партнеру. В любом случае, ему пришлось напрячься, чтобы подавить усмешку. С хитовыми синглами, а теперь и международным хитовым альбомом *‘Truth’* на подходе Микки был более чем счастлив быть единственным менеджером The Jeff Beck Group, пока Питер бросал свои силы на какие бы то ни было перспективы, которые могли быть у The New Yardbirds. Демонстрируя все то же высокомерие, которое сделало его столь успешным в качестве музыкального магната, и, в конечном счете, столь ограниченным в качестве продюсера, вкупе с его постоянной удивительной способностью переписывать историю, Мост впоследствии будет опровергать любое предположение, что он, фактически, упустил свой шанс в тот день, когда позволил Питеру Гранту уйти вместе с группой, которая стала Led Zeppelin. Как это могло быть ошибкой, спрашивал он, если Бэк и альбом ‘Truth’ были явными «предвестниками Led Zeppelin». ‘*Truth’* — «Великий альбом, — гордо заявлял он, — который сделал я».

Джи едва улыбнулся и промолчал, ведь не дать Микки победить означало подвергнуть риску собственное, куда более масштабное предприятие, еще прежде, чем оно успело оторваться от земли. Теперь, когда он увидел, какие могут быть последствия, он не собирался этого делать. Пусть Микки думает и говорит что ему угодно. С тех пор как Питер выпутался из его щупалец, это больше не имело значения. В долгосрочной перспективе именно музыка прославит Led Zeppelin — и Питер Грант, черт возьми, в этом убедится.

Менее чем через три недели после первой репетиции The New

Yardbirds отыграли свой первый концерт вместе в The Teen Club, в школьном спортзале в Гладсаксе, в Дании. Было 7 сентября 1968 года — прошло ровно два месяца с тех пор, как старые Yardbirds сыграли свой последний концерт в Лютоне. Даты выступлений в туре, однако, были расписаны за несколько месяцев до этого. Чем отменять их, Джимми и Джи взглянули на них как на отличную возможность сплотить новый состав и заработать немного денег. Не то чтобы кто–то обратил внимание. На следующий вечер в Британии The Beatles впервые представили *'Hey Jude'* в прямом эфире телешоу Дэвида Фроста. На той же неделе Джон Пил стал первым британским диджеем, поставившим запись Джони Митчелл в своей программе *'Top Gear'* на BBC Radio 1. И пока британские чарты поп–музыки представляли собой типичное простоватое сочетание броских поп–хитов (среди лидеров чартов того года были композиции *'Cinderella Rockafella'* Эстер и Аби Офарим и *'Congratulations'* Клиффа Ричарда вперемежку с более качественными успешными вещами вроде *'Lady Madonna'* The Beatles и *'Jumping Jack Flash'* The Stones), в то лето были выпущены новые независимые альбомы Cream (*'Wheels of Fire'*), Боба Дилана (*'John Wesley Harding'*), The Small Faces (*'Ogden's Nut Gone Flake'*), The Band (*'Music From Big Pink'*), The Kinks (*'Village Green Preservation Society'*), Pink Floyd (*'Saucerful of Secrets'*), The Doors (*'Waiting For The Sun'*), Fleetwood Mac (*'Fleetwood Mac'*), Simon and Garfunkel (*'Bookends'*) и — самый значительный из всех, с точки зрения Джимми, — The Beck Group, *'Truth'*, их дебют, который не только получил восторженные отзывы, но и был на пути к US Top-20. До конца года еще должны были выйти новые, определяющие эпоху альбомы The Beatles (двойной *'The White Album'*) и Джими Хендрикса (*'Electric Ladyland'*), а также расхваленный дебют Traffic (*'Mr Fantasy'*) и лучший на тот момент альбом The Stones (*'Beggars Banquet'*). Это был богатый многогранный фон, на котором Джимми Пейдж был решительно настроен сделать так, чтобы его новая музыка оказалась замечена.

Между тем, 1968 год, похоже, собирался стать одним из наиболее политически насыщенных лет десятиления, отмеченный гражданскими беспорядками, расовой борьбой, студенческими протестами и намечающимся общественным упадком, что было символизировано в Америке убийствами Мартина Лютера Кинга, а затем — Роберта Кеннеди, последующей кровавой бойней на улицах Чикаго во время Демократической национальной конвенции той осени и зловещим появлением в ноябре Ричарда Милхауза Никсона в качестве тридцать седьмого президента Соединенных Штатов. В ответ на это Леннон написал *'Revolution'*, Джаггер дал миру *'Street Fighting Man'* и даже откровенно

аполитичный Хендрикс был сподвигнут на написание *'House Burning Down'*. Не то чтобы что–то из этого слишком сильно вторглось в сознание четырех участников The New Yardbirds, когда они готовились к первому совместному туру из восьми концертов. Едва ли они были одиноки в этом. Ведь что бы там ни говорили нам теперь учебники истории о контркультурной «революции», которая явно имела место в середине шестидесятых, в конце десятилетия британский рок представлял собой едва ли больше, чем фан–тусовку, которую сделали популярной бунтари выходного дня, чьи герои были слишком заняты, собирая загородные особняки, белые роллс–ройсы, экзотических подружек и дорогие наркотики, чтобы заботиться о том, что на самом деле происходило в реальном мире, вне зависимости от того, о каких банальностях они разглагольствовали в своих песнях. Как незабываемо сказал Джон Леннон в интервью журналу *Rolling Stone* в 1971 году, когда его попросили оценить влияние The Beatles в этот период: «Ничего не произошло, за исключением того, что мы все приоделись. Те же подонки были у власти, те же люди всем руководили. Все в точности так же».

Так и было. Весьма американская заносчивость, начало так называемой контркультуры, могло сподвигнуть политически левую молодежь Британии присоединиться к протестным митингам против войны во Вьетнаме или промаршировать по лондонской Гросвенор–сквер — протест, направленный в большей степени против капиталистических марионеток Лейбористской партии, чем против американского вмешательства в войну, в которую не была прямо втянута Британия, — но это определенно не привело к «длинноволосой революции», о которой регулярно разглагольствовали все, начиная от Аллена Гинзберга и Тимоти Лири и заканчивая Джоном Пилом и Донованом. Молодые британские студенты, преимущественно представители среднего класса, может, и были счастливы тысячами собираться на рок–концерты и даже поэтические вечера, но когда в 1967 году подлинный французский революционер по имени Ги Дебор прибыл в Лондон, чтобы сплотить «народ» вокруг идеи действительного захвата власти в свои руки, из двадцати наиболее активных британских революционеров, согласившихся встретиться с ним в квартире на Ноттинг Хилл Гейт, на месте появились только трое — и они провели вечер, распивая пиво и смотря спортивный матч по телевизору.

Когда Дебор вскоре вернулся домой в Париж, собрав студентов в группу под названием *Les Enragés* (ту самую резко политическую группу, что стояла за крупными студенческими

восстаниями 1968 года в Париже и Нантере, в которых в столкновениях с полицией за один день было арестовано около шестисот студентов, пока почти десять миллионов французских рабочих вышли на забастовку в качестве поддержки), так называемые революционеры в Лондоне издалека едва наблюдали за этим, больше расслабленно куря травку и обсуждая подробности «возвращения» Дилана, чем на самом деле направляясь на улицы любым доступным способом. Единственными битвами, которые, похоже, приходились им по душе, были выступления за бесплатные рок–фестивали, фальшивая «причина», которая приведет к нежеланному хаосу на Батском фестивале 1970 года, где безбилетные Ангелы Ада и французские студенты — «радикалы» потребовали пропустить их и начать столько драк, сколько они захотят.

В конце концов, единственное настоящее заметное столкновение между британским «истеблишментом» и его так называемой хиппи — «альтернативой» крутилось вокруг того, было ли преувеличенно фаллическое карикатурное изображение медвежонка Руперта из журнала Oz «непристойным» или нет, — смехотворная ситуация, которая в итоге привела к позорному процессу в Центральном уголовном суде Лондона летом 1971 года, кульминацией которого стало получение всеми тремя редакторами Oz условного срока вместе с беспрецедентным уровнем национальной славы, от которой двое из троих — будущий автор бестселлеров, телеведущий и футурист Ричард Невилл и издатель–мультимиллионер Феликс Деннис — безмерно выиграли в последующие годы. Как впоследствии заметил прозорливый политический комментатор Эндрю Мэрр: «Мишка Тедди со стояком — в значительной степени он обощил британский ответ революции».

В Британии 1968-ой стал первым годом, когда продажи альбомов превысили продажи синглов, еще один факт, на который не обратил внимания Джимми Пейдж, слишком охваченный возбуждением от руководства своей собственной группой, чтобы заботиться еще о чем–либо, что могло происходить за ее пределами, в считавшемся реальным мире. Тем не менее, процветающее положение продаж альбомов, несомненно, подтолкнет к успеху его The New Yardbirds. Однако прямо тогда Пейдж был слишком занят составлением сет–листа, сбитого из старых номеров The Yardbirds и блюзовых каверов — вещей, которые должны были, как он предполагал, «позволить нам разгуляться в этих рамках», что–то вроде музыкального «возбуждения», к экспериментам с которым он только изредка подходил в The Yardbirds, но он надеялся, что новый состав

позволит ему наконец развить его. «Было полно областей, которые называли свободным форматом, но то была откровенная импровизация, поэтому к тому времени, когда собирался Zeppelin, я появился с горой риффов и идей, ведь каждый вечер, когда мы продолжали, происходило новое».

Остальные были, несомненно, готовы. «Бонзо и я уже были в зоне безумия после The Band of Joy, — рассказывал мне Плант, — поэтому для нас было вполне естественным уходить в долгие соло, паузы и крещендо. В смысле, я слушаю вещи вроде *'How Many More Times'* и их ритм — там есть все эти биты шестидесятых и вставки, которые могли появиться на альбоме *'Nuggets'*. И для Джимми, и для нас это был выход на новый уровень».

Втайне Пейдж продолжал сомневаться, насколько хорошо в конечном счете будет работать его новый певец («Было очевидно, что он может петь, но я не был уверен в его потенциале в качестве фронтмена»), но он все более убеждался в его ценности с каждым представлением. Голос Планта был настолько силен, что когда по время концента в Стокгольме 12 сентября по непонятным причинам отключились усилители, «его голос был по–прежнему слышен в дальнем конце зала поверх музыки всей группы». Кроме того, все неожиданно пошло слишком быстро, чтобы теперь остановиться. В тот же день американский деловой журнал 'Amusement Business' сообщил, что «лондонский сессионный басист Джон Пол Джонс и вокалист Роберт Плант[6] получили от Джимми Пейджа предложение присоединиться к его The New Yardbirds».

Одним из тех, кто обратил внимание на это первое представление, был датский фотограф Йорген Энджел, в те времена семнадцатилетний студент, который впоследствии признавал: «Я не ожидал многого. Незадолго до того, как концерт начался, было еще полно разговоров о том, собираются ли они играть под названием 'The Yardbirds' или под название 'The New Yardbirds', и какую реацию среди людей это вызовет. Ведь в клубном журнале они были афишированы как 'The Yardbirds' с фотографией The Yardbirds, а не Бонэма, Планта, Пейджа и Джона Пола Джонса. Плюс, в те дни, когда ты видел группу, выступающую с приставкой 'New' в названии, то понимал, что что–то они темнят, что это больше не та же группа. Можете представить группу под названием The New Beatles? Конечно, нет, вы будете разочарованы еще до того, как услышите хоть ноту. Поэтому прежде чем эти New Yardbirds хотя бы вышли на сцену, помню, я был раздосадован. Я хотел «подлинник». Но как только они начали играть, меня зацепило…»

Их второе появление позже тем же вечером в Pop Club в

соседнем Брённбю было освещено местной газетой *Glostrup Handelsblat*, которая отмечала, что в то время как Роберт Планто[7] «пел хорошо», над его «танцем надо поработать». На обоих концертах группа представила сорокаминутный сет, включавший *'Train Kept A-Rollin', 'I Can't Quit You Baby', 'You Shook Me', 'How Many More Years'* и только один «оригинал», *'Dazed and Confused'*, и даже он, фактически, был замаскированным менее известным кавером, который Пейдж представил примерно за год до того с The Yardbirds.

Последний скандинавский концерт состоялся в Stjarscenen club в Гётеборге 15 сентября. Двенадцать дней спустя, в Лондоне, они приступили к записи своего дебютного альбома, переехав на Olympic-1, популярную восьмидорожечную студию в Барнсе, занимавшую помещение старого городского мьюзик–холла, — ту же студию, на которой The Stones записали *'Beggars Banquet'* и на которой через три месяца Fairport Convention, представив юную Сэнди Дэнни, запишут свой третий альбом.

Пейдж дал группе указание начать с простой записи лайв–сета, который они отточили за последние несколько недель — включая несколько дней совместных репетиций в доме Пейджа в Пэнгборне, — и нескольких бонусных треков, прежде всего, *'Babe I'm Gonna Leave You'* и *'You Shook Me'*, записанных практически вживую в тот же день. Все расходы на запись брал на себя Пейдж. Возможно, ожидалось, что Грант и Джонс тоже поучаствуют в оплате счета. Они оба определенно могли себе это позволить. Но Джимми этого не хотел. Это было его детищем, и он намеревался сохранить такое положение вещей. Дать остальным оставить переживания и траты его заботой. Пока они делали то, что им говорили, и играли так, как играли, гитарист был убежден, что все окупится позже. Как он сказал: «Я хотел сохранить художественное руководство в своих руках, потому что я точно знал, что хотел сделать с этими парнями… Я точно знал, что хотел сделать в любом отношении».

Девять дней спустя, несмотря на то, что в студии было проведено всего тридцать часов, альбом был полностью записан, смикширован и подготовлен к нарезке на мастер–диск. Итоговая стоимость, вместе с дизайном обложки: 1,782 фунта стерлингов. Это была чрезвычайно быстрая работа, даже учитывая опытность и универсальность сессионных ветеранов вроде Пейджа и Джонса — или факт, что все четверо доказали, как удивительно хорошо они вписывались в студию, когда выступили в качестве аккомпанирующей группы (Плант играл на губной гармонике) на сессии Пи Джея Проби в Лондоне, которая была организована для них Джонсом как раз перед отъездом в Данию (композиция *'Jim's*

Blues', позднее изданная на альбоме Проби *'Three Week Hero'* 1969 года, в результате стала первой студийной записью, представившей всех четырех членов будущего Led Zeppelin).

Они также начинали по–человечески сближаться друг с другом. Джимми, конечно, уже знал Джонси и заложил основы дружбы с Робертом во время их первых попыток создания нового материала для лайв–сета. С Бонзо было сложнее. Как сказал Джимми: «Дело было в том, что я не водил машину. Я не водил тогда и не вожу сейчас. Поэтому тот факт, что Джон жил в Мидлэндс, означал, что мы не можем видеться так часто, как если бы мы жили ближе». Однако был один случай в первые дни, который, похоже, скрепил их дружбу, когда однажды ночью Бонэм неожиданно появился у Пейджа на пороге. «Было около двух часов ночи, и он просто пришел вместе с Пэт и Джейсоном и спросил, могут ли они переночевать у меня. Его выгнали из дома матери Пэт после ссоры, и ему некуда было больше пойти». Он засмеялся, когда вспомнил, как Джейсон — еще только двухлетний ребенок — выкинул с балкона в реку пластинку, которая оказалась ранним сольным синглом Планта под названием *'Our Song'*. «Не думаю, что Роберт когда–нибудь простил его за это!» Джимми посмеялся, а потом добавил: «На самом деле я был доволен, что Бонзо пришел ко мне. Очевидно, он доверял мне. Он зашел, мы веселились и кутили, и это было действительно здорово».

Другим обстоятельством, обрадовавшим Пейджа, было то, как изумительно хорошо прошли записи. С акцентом на скорость и в равной степени на качество были записаны девять треков: смесь из оригиналов, старого материала Yardbirds, каверов и того, что снисходительно могло быть названо «замаскированными» каверами, — последние из которых продолжают вызывать ропот недовольства, и не только среди истинных авторов упомянутых песен, и по сей день.

3
Свет и тень

Открываясь ритмичным тараном, а именно *‘Good Times Bad Times’* — одной из всего трех оригинальных композиций, написанной Пейджем, Джонсом и Бонэмом, — альбом *‘Led Zeppelin’* тотчас производил на нового слушателя впечатление чистой всепоглощающей силы, а его первый залп вобрал в себя все, что вскоре станет олицетворять имя Led Zeppelin. Эта поп–песня была основана на энергичном, запоминающемся припеве, взрывных ударных и звучащем как раз в нужный момент шквале шипящих гитарных звуков, которые не расходились достаточно, чтобы называться соло. «Там довольно сложный ритм, который предложил Джонси, — рассказывал Пейдж. — Но самым сногсшибательным в музыкальном плане там оказалась изумительная игра Бонзо на бочках. Он блестяще играл на всех остальных ударных, но это было действительно выдающимся — как ему удавалось играть на одной бочке и заставлять ее звучать, словно их было две. Разбирающиеся в музыке люди, слыша это, понимали, на что он был способен и, следовательно, на что была способна группа».

Если *‘Good Times Bad Times’* указывала рок–музыке путь вперед, в семидесятые, к мощным риффам и колотящимся ударным, то оригинальная композиция со второй стороны, *‘Communication Breakdown’*, с ее острым, нисходящим гитарным риффом и вставленным остинато — опять же за авторством Пейджа, Джонса и Бонэма — была прото–панковой, вроде ускоряющихся на одном аккорде выстрелов, которые десятилетием позже добавят в свою музыку The Ramones. *‘Your Time Is Gonna Come’*, последняя из оригинальных вещей с альбома, на этот раз написанная только Пейджем и Джонсом, опять–таки была другой: эта удивительно недооцененная поп–песня, была основана на современной обработке фуги Баха, которую Джонс сыграл на чем–то звучащем, как церковный орган, и которая потом врывалась в совершенно другую музыкальную зону, к педальной стил–гитаре Пейджа — инструменту, который в тот день в студии он буквально впервые взял в руки и сразу заиграл на нем.

Однако остальная часть альбома сильно отличалась: там были в равной степени впечатляющие масштабами звуковой архитектуры, но довольно бесстыдно заимствованные материалы, что было видно на примере финального трека, *‘How Many More*

Times'. Его авторами были указаны Пейдж, Джонс и Бонэм, но композиция явно основывалась на нескольких старых мелодиях, прежде всего, на *'How Many More Years'* Хаулин Вулфа, на номере, который Пейдж и Бонэм исполнили в собственной версии в The Band of Joy, с вкраплением отрывков из *'The Hunter'* Альберта Кинга. «Новая» версия Zeppelin начиналась с басового риффа, украденного из переработки *'Smokestack Lightning'*, представленной ранее The Yardbirds, с более чем явным отголоском версии той же мелодии, сыгранной в середине шестидесятых Gary Farr and the T-Bones, также переименованной в *'How Many More Times'* (и спродюсированной первым менеджером The Yardbirds Джорджио Гомельским). Там даже был аккорд–другой, утащенный из *'Kisses Sweeter Than Wine'* Джимми Роджерса, а также, как ни странно, сильно замедленный кусок соло Джеффа Бека из *'Shapes of Things'* The Yardbirds. Все это могло просто засесть в головах группы, если бы прочие вещи с альбома тоже не содержали в себе намеки на работы других музыкантов, в основном, без указания благодарностей, ни тогда, ни сейчас.

В самом деле, все остальные треки с альбома, приписанные участникам группы, впоследствии стали предметами споров разной степени успешности. Они начались с *'Babe I'm Gonna Leave You'*, сделанной Пейджем драматической переработки народной песни, которая впервые прозвучала за пределами фолк–круга того времени на альбоме Джоан Баэз. Хотя на оригинальном альбоме Zeppelin она была справедливо обозначена как «народная» песня «в аранжировке Джимми Пейджа», к выпуску обновленной дискографии Zeppelin в 1990 году авторство было дополнено указанием Э. Бредон, американской фолк–певицы Энн Бредон, которая записала собственную версию в пятидесятых. Сейчас в основном признано, что на «новую аранжировку», которую Пейдж впервые сыграл Планту на акустической гитаре, по крайней мере, частично оказала влияние более ранняя обработка Бредон.

То же самое — с инструментальной композицией *'Black Mountain Side'*, сыгранной на акустической гитаре в экзотическом, своеобразном стиле Пейджа времени исполнения *'White Summer'* для The Yardbirds, нисходящем к ударному аккомпанементу индийских ручных барабанов, известных как табла, сделанного в этом случае Вирамом Джасани. Если *'White Summer'* была «интерпретированной» Пейджем знаменитой версией *'She Moved Through the Fair'* Дэйва Грэма, то *'Black Mountain Side'* являла собой фактически инструментальную вариацию Пейджа на другую гэльскую народную мелодию, записанную в 1966 году другом и последователем Грэма Бертом Дженшем и озаглавленную *'Black Water Side'*, — а ее, по совпадению, практически наверняка

подсказала Дженшу Энн Бриггс, еще одна любимица Пейджа из шестидесятых, которой, в свою очередь, мелодию показал типичный старый фольклорист по имени Берт Ллойд.

В результате, хотя звукозаписывающая компания Дженша и обращалась за советами к юристам, проконсультировавшись с двумя видными музыковедами и королевским адвокатом Джоном Маммери (одним из наиболее выдающихся английских адвокатов по авторскому праву того времени), было решено не предпринимать никаких действий для взыскания авторских отчислений с Пейджа и/или Led Zeppelin. Как Нэт Джозеф, в будущем глава звукозаписывающей компании Дженша, 'Transatlantic', объяснял впоследствии: «В принципе, было установлено: были все шансы, что Джимми Пейдж слышал, как Берт исполнял ту вещь в клубе или на концерте… или что он слышал запись Берта. Однако невозможно было доказать, что авторское право Берта распространялось на саму его запись, ведь основная мелодия, конечно, была народной».

Тем не менее, указание в качестве авторов 'Black Mountain Side' только лишь Джимми Пейджа позволило Дженшу одарить меня одной из его знаменитых бледных улыбок, когда он рассказывал: «Я заметил, что теперь, когда мы встречаемся с Джимми, он никогда не может посмотреть мне в глаза. Ну, он обокрал меня, ведь так? Или давайте просто скажем, что он *научился* у меня. Не хочется быть грубым». Его темные, окруженные морщинами глаза–бусинки с лукавым блеском останавливаются на мне, словно проверяя, отважусь ли я поспорить с этим. Но, как признавал впоследствии сам Пейдж: «Что касается этого, я был абсолютно захвачен Бертом Дженшем. Когда я впервые услышал альбом [его дебют 1965 года], то не мог поверить своим ушам. Это было так далеко от всего того, что делали остальные. Никто в Америке не мог с ним сравниться». Несомненно, он был даже больше захвачен третьим альбомом Дженша, *'Jack Orion'*, который не только включал *'Black Water Side'* (позже также записанную Сэнди Денни), но был полон зловещего гудения и агрессивности, пронзительной гитары, которую Пейдж введет во всю свою последующую работу и в The Yardbirds, и особенно в Led Zeppelin.

Даже два кавера с альбома Zeppelin, авторство которых было указано, — *'I Can't Quit You Baby'* и *'You Shook Me'* — получили от критиков обвинения в плагиате. В этот раз не из–за отсутствия имени автора — оба трека принадлежали Вилли Диксону, как и было указано на конверте, — но последний, по их мнению, был украденной версией с только что выпущенного альбома Джеффа Бека *'Truth'*. Некоторые критики пошли дальше, указывая на

очевидные сходства между *‘Truth’* и первым альбомом Zeppelin, от состава (двое контактных соло–гитаристов, коими были Бек и Пейдж, вместе с энергичными вокалистами в лице Рода Стюарта и Роберта Планта) до концентрации на свете и тени, переработке материала The Yardbirds, и даже до включения традиционных фолк — «интерлюдий» (*‘Greensleeves’* на *‘Truth’* и *‘Black Mountain Side’* на *‘Led Zeppelin’*). Самый яркий пример — соответственные каверы *‘You Shook Me’*. С точки зрения Джимми, докучливое сравнение, которое отбрасывает тень на доверие к Zeppelin, продолжается и по сей день.

Песня была взята с одной и той же пластинки Мадди Уотерса, которую оба гитариста любили в детстве (на той же пластинке, по совпадению, был трек *‘You Need Love’*, который снабдит Пейджа еще большим «вдохновением», когда дело дойдет до следующего альбома Zeppelin), Джимми всегда настаивал, что это было просто «совпадением», что песня появилась на обоих альбомах, что он не осознал, что Бек уже записал версию для собственной пластинки, даже несмотря на то, что Питер Грант дал ему предварительную копию *‘Truth’* за несколько недель до его релиза. Но даже если допустить, что Пейдж каким–то образом не успел даже бегло прослушать альбом, невероятным кажется, что Джон Пол Джонс так и не упомянул, что на самом деле он уже играл партию органа Хаммонда для версии альбома *‘Truth’*.

На самом деле Джефф Бек был единственным, кто не знал, что происходит. Он впервые узнал о решении своего друга Джимми записать тот же трек с новой группой, когда тот поставил ему пластинку. Бек рассказывает: «Он сказал: «Послушай это. Послушай Бонзо, этого парня по имени Джон Бонэм, которого я нашел“. Я согласился, и мое сердце упало, когда я услышал *‘You Shook Me’*. Я взглянул на него и произнес: «Джим, что такое?“ — и мне на глаза навернулись слезы ярости. Я подумал: «Это насмешка, должно быть“. В смысле, *‘Truth’* еще крутился у всех на проигрывателях, а этот тупица выступил с еще одной версией. О, Боже… потом я понял, что все всерьез, и у него был этот тяжеловесный ударник, и я подумал: «Ну вот опять,“ — в последнюю минуту побежден».

Пейдж только пожал плечами, когда я упомянул это. «Она вообще не была основана на версии группы Джеффа. Начнем с того, что в его группе был клавишник. Они стремились совершенно к другому. Единственным печальным сходством было то, что мы оба сделали версию *‘You Shook Me’*. Я не знал, что он записал ее, до тех пор пока наш альбом уже не был готов. У нас были очень сходные корни, но мы пробовали совершенно разное, по моему мнению».

Слушая оба трека сейчас, сорок лет спустя, больше всего поражаешься *недостатком* сходств между ними. В то время как версия Бека короткая и изощренная, практически импровизация, версия Zeppelin почти в три раза длиннее, куда более удивительная, с вязкой слайд–гитарой, больше напоминающая оригинальный экстатический ритм. Потом врывается гитарное соло Пейджа, плавное, навязчивое, старомодное и таинственное, а не рваное и пестрое, как у Бека. И тогда приходит озарение: Пейдж точно знал, что делает. Конечно, он слышал версию Бека. Это был его тяжелый ответный удар. И когда он поставил Беку пластинку, он словно говорил: вот так, Джефф, вот как надо играть ее. А потом, возможно, сожалел об этом, увидев, как дурно воспринял это его старый друг.

Для тебя это не было мятежом, это было отстаиванием своей точки зрения. Ты любил маму и папу и легко чувствовал себя в их уютном мире тюлевых занавесок, сигарет без фильтра и чашек чая. Они никогда не препятствовали тебе заниматься тем, что тебе нравилось, каждое воскресенье отводя переднюю комнату для игры, когда заходил Джефф и вы вместе тренькали на гитарах. Мама отодвигала стулья и говорила: «Сыграй что–нибудь танцевальное, Джим!» У отца было такое же имя, как у тебя, — Джеймс Патрик Пейдж — и такое же чувство юмора. Когда тебе пришла пора сдавать на права и оказалось, что в день экзамена ты играешь на сессии, ты в шутку предложил ему сдать за тебя, а он только посмеялся и сделал это, так что по крайней мере один из вас мог водить.

Мир был другим в сравнении с миром, в котором они выросли, но, казалось, они не возражали, пока ты был счастлив, а это так и было. Ты слушал, как они рассказывали истории. Как во время войны твой отец был бухгалтером по заработной плате, а потом менеджером, раздающим назначения на работу в авиации, в Мидлсексе. В имени мамы тоже был упомянут Патрик — ее звали Патриция Элизабет Гаффикен, — она была типичной ирландкой, работавшей в приемной врачебного кабинета, делая назначения и всегда доброжелательно улыбаясь каждому. Они были женаты не так уж давно, когда узнали, что ждут тебя. Это произошло, когда они жили в старой квартире в Хестоне, в маленьком домике недалеко от Хаунслоу–хит. Они говорили, что ты был ребенком войны: родился 9 января 1944 года в лечебнице Гроув на Гроув — Роуд, прямо через дорогу от дома. Тебя крестили, потому что так делали все, но никогда не заставляли ходить в церковь. Мама с папой не верили в Бога — не по–настоящему, — и ты тоже не верил. По крайней мере, не в старика с длинной белой бородой. Ты

произносил его имя только тогда, когда что–то шло не так. О Боже! Господи! Проклятый ад!

Музыка тоже не была важна. У вас было радио, а позже и телевизор, но ты даже не знал, как выглядит настоящая пластинка, пока не подрос. Братьев и сестер тоже не было. Ты был «единственным ребенком», говорили они, который «любил собственное общество», любил читать, рисовать и собирать марки, единственным ребенком, «очень зрелым» для своего возраста. «Джимми был забавным, — позже будет вспоминать твоя мама. — Но спокойно забавным, он не был «крикуном“». Или как ты сам скажешь: «Эта ранняя изоляция, вероятно, оказала большое влияние на то, каким я стал. Одиночкой. Многие люди не могут оставаться наедине с собой. Они пугаются. Изоляция совершенно не беспокоит меня. Она дает мне чувство защищенности».

После войны, когда мама и папа переехали из Хестона в Фелтхем на другой стороне Хита, шум из Лондонского аэропорта был ужасен. Реактивные самолеты «кружили вокруг аэропорта. Их было слышно постоянно». И мама с папой переехали снова, на этот раз уже в Эпсом в графстве Суррей, где отец открыл собственный бизнес по покупке и продаже машин — «Пейдж Моторс». В Эпсоме ты со временем приобрел мягкий суррейский акцент, живя в уютном новом доме на Майлз — Роуд. Он был большим — лучше, чем в Хестоне. Уютный дом, кружевные занавески, любопытные соседи, игра в футбол и крикет в парке. Летние каникулы были лучшим временем. Ты уезжал на ферму своего двоюродного деда в Нортхемптоншире. Там ты впервые рыбачил. И мог дурачиться с животными. Ты и правда любил животных.

В остальное время ты был учеником начальной школы Паунд–лейн. Хорошим мальчиком, пока в двенадцать лет ты не открыл для себя гитару. Позже ты будешь хвастаться, что «получил действительно прекрасное образование с одиннадцати до семнадцати лет о том, как быть бунтарем, и выучил все фокусы игры». Но это было лишь хвастовством. На самом деле тебе просто нравилось красоваться. Ты брал гитару, зная, что учителя заберут ее у тебя и не отдадут до окончания занятий. Это был всего лишь один из тех старых инструментов испанского типа с ужасными стальными струнами, но, когда после школы ты выносил его на игровую площадку и начинал бренчать, все девочки собирались вокруг, теребили свои волосы и смотрели на тебя так, словно видели в первый раз. Ты даже не знал, как ее настроить, пока один парень не показал тебе. Потом ты достал ту книгу Берта Видона «Play in a Day», но больше из любопытства. Вскоре ты о ней забыл. Мама с папой оплатили также несколько уроков,

но и они не принесли пользы. Ты всегда был слишком нетерпелив. Одно дело — упражнения, которые давал тебе разучивать преподаватель в Кингстоне, и другое — что ты слышал, когда заводил пластинки. Особенно Элвис и 'Baby Let's Play House'. С ума сойти! Они были такими запоминающимися, что ты не мог выкинуть их из головы! Без ударных, просто гитара и еще гитары, чистое возбуждение и энергия, тебе хотелось быть частью этого. Поэтому ты выучился играть на слух, начав с соло, обычно из песен Бадди Холли, потому что они были самыми легкими, состоящими только из аккордов, как в 'Peggy Sue'. Потом Джонни Дэй, игравший на гитаре для Everly Brothers. «Самообучение было первой и наиболее важной частью моего образования, — скажешь ты позже, когда тебя спросят о тех днях. — Надеюсь, его не введут в школах».

Иногда проходили часы и даже дни, пока у тебя не получалось, но в конце концов у тебя всегда получалось. После Бадди Холли был Рики Нельсон. Ты узнал, что его гитаристом был Джеймс Бертон. «Тогда все и стало усложняться», когда ты попытался сыграть это соло с бендами. Прошли месяцы, прежде чем ты понял, что «необходимо снять традиционно покрытую оболочкой третью струну и заменить ее струной без оболочки, потому что иначе было физически невозможно сделать бенд». Тебя не проведешь.

Стало лучше, когда ты достал себе гитару Hofner Senator с электрическим звукоснимателем, купленную на бабки, которые ты отложил, занимаясь развозкой газет. Но она все же не была тем, что ты считал «настоящей электрогитарой, такой — с цельным корпусом», поэтому ты скопил еще немного и в конце концов заменил ее на Grazioso, похожую на Strat с цельным корпусом, но сделанную в Чехословакии. Словно Хэнк Марвин из Shadows с его Antori или вроде того. Просто втыкай ее в радиолу и играй.

Все это был рок–н–ролл. A–wop–bop–a–loo–bop… ты копил карманные деньги и поэтому мог спуститься в магазин Rumbelow's в Эпсоме, чтобы купить 'The Girl Can't Help It' Литл Ричарда. В тот Rumbelow's, в передней части которого продавали стиральные машины и пылесосы, а сзади был маленький прилавок с пластинками, где ты и собирал свою коллекцию пластинок. До тех пор в ней был один традиционный джаз. Теперь, внезапно, — Элвис и Джин Винсент, а до них — Билл Хейли и Лонни Донеган. Лонни был особенно хорош. Скифл! Ты любил это! Но к тому времени, как тебе исполнилось пятнадцать и ты подумывал о том, чтобы оставить школу, это были Элвис и Рики Нельсон, тяжелая артиллерия. Примерно тогда ты впервые предпринял попытку прочитать «Магию в теории и на практике» Алистера Кроули. Только годы спустя ты действительно понял, о чем там

говорилось, но начало было уже положено. В основном, тем не менее, все крутилось вокруг гитары и рок–н–ролла, Скотти Мура и его полуакустической Gibson Super-40 ˚CES. Аккорды рокабилли, соло с бендами, тесно переплетенный риффинг гитары и баса, который заставлял Элвиса кричать «Yeah!» Годы спустя ты сыграешь собственную версию в своей группе и назовешь ее 'Communication Breakdown'…

И другое тоже, как резкий звук, который Джеймс Бертон извлекал из своего Fender Telecaster в 'Hello Mary Lou', или оглушительная 'Be — Bop–A–Lula' Клиффа Гэллапа с Джонни Миксом, или Карл Перкинс, называвший рок–н–ролл «черной песней с деревенским ритмом». Ты узнал об этом лишь позже и к тому времени тебе надо было только послушать свою игру чтобы понять, что он был прав. Там было то, что никогда не исчезает, и не исчезло, когда ты добрался до исполнения соло в 'Heartbreaker' или короткого риффа «ту–ду–ту–ду» в 'Whole Lotta Love'. Потрясающе, как одно вело к другому. Как 'Rock Island Line' Лонни Донегана привела к 'Cotton Fields' Ледбелли, как Элвис привел к Артуру «Big Boy» Крудапу и Слипи Джону Эстесу. Чем больше ты слушал и подыгрывал, тем лучше все это становилось на свои места у тебя в голове. Очевидно, это занимало тебя больше всего, но казалось, никто, кроме тебя, этого не знал. Даже мама с папой…

В те дни рок–н–ролл еще не был по–настоящему разрешен. Не в Суррее. В те дни рок–н–ролл еще считался бранным словом, запретным плодом. Потом внезапно появился блюз, а у твоего приятеля, жившего по соседству, были потрясающие запасы пластинок, и ты всегда просил одолжить их тебе, обещая относиться к ним бережно. Блюз был настолько нелегальным, что даже Элвис в сравнении с ним звучал нормально. Блюз нельзя было услышать по радио, и ты никогда не видел его по телевизору. Ты даже не мог найти магазины, где продавались записи, и даже не знал, что записи существуют, пока не подержал их в руках, ощущая, какими старыми и незнакомыми они были. «Когда я впервые услышал эти песни, — вспоминаешь ты, — у меня и правда мурашки пробежали по хребту».

Конечно, так и было. Сначала Роберт Джонсон, потом Букка Уайт, Миссисипи Фред Макдауэл… все более старые записи, ты просто слушал гитару. Вскоре пошел материал поновее. Мадди Уотерс, Фредди Кинг, Хаулин Вулф. Гитара становилась все более дикой! Хуберт Самлин, гитарист Хаулин Вулфа, был самым безумным! Ты мог подыгрывать записи и создавать собственную музыку прямо поверх нее. «Хороший альбом для набросков», — как ты называл это. А потом ты нашел, где рок–н–ролл сливается с

блюзом. Чак Берри, Билл Брунзи. Чикагский звук. Все остальные в школе были увлечены Клиффом и The Shadows, которые звучали так, «словно ели рыбу с чипсами во время игры». Музыка для девчонок…

Джефф Бек, возможно, был первым, кто попытался сформировать собственную группу, но нет сомнений в том, что Пейдж считал, что он мог сделать лучше. Разговаривая в 1976 году с писателем Миком Хафтоном, Пейдж сказал, что у Бека были «потрясающие группы». «Ранняя, с Эйнсли Данбером, была блистательной, но сам его темперамент и то, как он обращался с музыкантами, было возмутительным. Увольнения и снова приглашения… чисто по прихоти Джеффа. Невозможно создать правильную атмосферу в группе или настоящую химию, когда люди чувствуют, что не получают заслуженного. Джефф — свой самый главный враг в этом отношении». Но, если Пейдж старался показать, что он лучше Бека, одержав над ним победу в его же игре, это имело обратный результат, заставляя критиков думать, что он стои́т ниже. По обыкновению, Пейдж всегда обвинялся критиками в том, что придумал Led Zeppelin исходя из работы Бека над альбомом '*Truth*', и история была склонна возлагать на Бека мантию «истинного оригинала», тогда как Пейдж считался просто подражателем, или в лучшем случае музыкальной выскочкой. Ничто из этого не было правдой. Пейдж, может, и был либерален, когда дело доходило до «заимствования» материала, но первый альбом Zeppelin был пропитан такими техникой записи и музыкальным умом, о которых Бек мог только мечтать со своей собственной, менее сплоченной группой.

Однако самой явной кражей на первом альбоме Zeppelin является композиция, которую из всех других запомнили лучше всего, — *'Dazed and Confused'* — номер, по иронии судьбы, теснее других ассоциирующийся с Джимми Пейджем. Хотя автором указан только Пейдж, первоначальная версия песни была записана двадцативосьмилетним автором–исполнителем по имени Джейк Холмс, которого Джимми видел исполняющим эту песню годом ранее.

Холмс уже попробовал себя в различных областях развлекательной индустрии — от комедий до концептуальных альбомов — к тому времени, как его акустический дуэт оказался пятничной ночью августа 1967-го на разогреве у Yardbirds в Village Theater в Нью — Йоркском Гринвич — Виллидже. Его сольный альбом *'The Above Ground Sound of Jake Holmes'* только вышел тем летом. В программу выступления входила чарующая композиция из него под названием *'Dazed and Confused'*. Будучи

акустической, она, тем не менее, содержала все черты и звуки, которые The Yardbirds, а затем Led Zeppelin использовали в своих версиях, включая гуляющую линию баса, зловещую атмосферу, параноидальный текст — не о неудачном кислотном трипе, как предполагали долгое время, — говорит теперь Холмс, — но о реальной любовной истории, в которой все пошло не так. Из–за кулис за его исполнением этой песни той ночью 1967 года зачарованно наблюдали ударник The Yardbirds Джим Маккарти и стоявший рядом с ним Джимми Пейдж. Маккарти вспоминает, что уже на следующий день он пошел в магазин у купил альбом Холмса специально, чтобы снова послушать *'Dazed and Confused'*. Он утверждает, что Пейдж в тот день тоже пошел и купил себе копию по той же самой причине.

В новой ускоренной аранжировке Пейджа и Маккарти с незначительно измененным Китом Рельфом текстом эта композиция быстро стала изюминкой живых выступлений The Yardbirds в последние месяцы их существования. Она никогда не была записана, за исключением сессии для Джона Пила на Радио 1 в марте 1968 прямо перед тем, как группа отправилась в последний тур по США. Эта версия музыкально полностью идентична той, которую Пейдж целиком приписал себе на первом альбоме Zeppelin, но которая авторизована как «Джейк Холмс, в исполнении The Yardbirds» на расширенном обновленном CD 2003 года альбома The Yardbirds «*Little Games*» — в группе никогда не было сомнений по поводу того, кто действительно написал песню. «Я был ошеломлен атмосферой 'Dazed and Confused' — вспоминал Маккарти в интервью 2003 года, — и мы решили записать свою версию. Мы работали вместе, Джимми вставлял гитарные риффы в середине».

К тому моменту, когда Пейдж записал ее для первого альбома Zeppelin, единственным существенным отличием от версии, которую он исполнял с The Yardbirds за три месяца до этого, был переписанный им текст, содержащий такие темные женоненавистнические размышления как «душа женщины, сотворенная в преисподней». Помимо этого, композиция осталась такой же вплоть до перехода, в котором даже тэппинг брал свое начало из оригинала Холмса. Единственным другим отличием в нотах были эффекты, которые Пейдж получал, проводя скрипичным смычком по гитарной струне E, создавая поразительную и мрачную мелодию, полную странных улюлюканий и стонущих шумов. Трюк, который он впервые попробовал во времена работы на сессиях. Словно пытаясь доказать, какими неразборчивыми были его «заимствования», после смычковой части 'Dazed and Confused' Пейдж добавил набор

вибрирующих гитарных нот, — в тот момент, когда Плант сгущает атмосферу туманом адских завываний — которые целиком взяты из малоизвестной композиции Yardbirds ‘Think About It’, таким образом демонстрируя склонность повторно использовать и свои и чужие идеи и мотивы.

Что касается Джейка Холмса, то он говорит, что написал ‘Dazed and Confused’ во время университетского тура всего за несколько месяцев до своего выступления с The Yardbirds. «Я не думал, что это нечто особенное. Но композиция имела успех, мы завершали ей выступление. Ребятам она нравилась — ну и The Yardbirds, полагаю, тоже», — сухо отмечает он. Он говорит, что лишь «значительно позже» узнал о том, что Пейдж записал собственную версию с Led Zeppelin и записал авторство целиком на себя. «Рок–н–ролл по–тихоньку отходил на второй план, когда появились Led Zeppelin. Мне уже не было пятнадцать лет, так что я уже не слушал такое. Я был слишком занят, зависая в клубах вроде Night Owl вместе с Lovin’ Spoonful, Vince Martin и Cass Elliot». До такой степени, что, по его словам, в первый момент он чувствовал лишь безразличие. «Мне было пофигу. В те времена я не думал, что существует закон о намеренности. Мне казалось, что все упиралось в старый закон издательских переулков (Tin Pan Alley law, *англ.*), когда нужно было иметь четыре такта идентичной мелодии и, что если кто–то взял рифф и слегка изменил его или переделал текст, то с этим уже ничего не поделать. Оказалось, что это полнейшее заблуждение».

На протяжении нескольких лет, по его словам, он «пытался сделать что–то. Но я никогда не мог найти себе [законного представителя], который был бы достаточно агрессивен или заинтересован в том, чтобы толкнуть это дело настолько, насколько было возможно. С финансовой точки зрения я не хотел тратить сотни и тысячи долларов, начиная то, что могло не получиться. Я не голодаю и вполне уважаем своими детьми, поскольку в их школе все говорят «Твой папа написал ‘Dazed and Confused’? Офигенно!» Так что я культовый герой».

Он говорит, что касательно гонорара хотел бы лишь свою долю и «честную сделку. Я не хочу, чтобы [Пейдж] дал мне полные права на эту песню. Он взял ее и преобразовал так, как я никогда бы не сделал, и она стала очень успешной. Так зачем мне жаловаться? Но дай мне хотя бы половину прав». Тот факт, что ‘Dazed and Confused’ было предназначено судьбой стать одной из главных изюминок шоу Led Zeppelin, как указывает Холмс, «является частично проблемой. [Пейдж] должно быть настолько привязан к ней сейчас, что это подобно ребенку, которого у вас похищают в возрасте двух лет и отдают на воспитание другой

женщине. И все эти годы спустя это *ее* ребенок. Допустить или признать, что это не так, равносильно тому, чтобы сознаться в похищении. Вырвать эту песню [у Джимми Пейджа], вероятно, труднее, чем какую–либо другую. Как вы знаете, я пытался. Я писал письма, говоря «Боже, мужик, не надо отдавать мне ее целиком! Оставь половину! Оставь две трети! Просто дай мне авторство на оригинальный вариант». Это самое грустное во всей истории. Я даже не думаю, что здесь как–то примешаны деньги. Не похоже, что он в них нуждается. Это целиком и полностью связано с тем, как был привязан к ней все эти годы».

С годами заимствование Пейджем и Led Zeppelin материалов других исполнителей стало объектом длительной критики. Так и есть, скажет кто–то, когда посмотрит, как часто на протяжении всей карьеры их обвиняли в правонарушениях. Кроме того, они не единственные. Дэвид Боуи украл у Стоунс ‘Rebel Rebel’, Стоунс украли у Бо Дидли ‘No Fade Away’, Битлз украли ‘Lady Madonna’ у Фэтса Домино и все что–то украли у Битлз. The Yardbirds виновны точно так же. Композиции вроде ‘Drinking Muddy Water’ — записанные на Дрея, Маккарти, Пейджа и Рельфа — являются очевидной калькой с мелодии Мадди Уотерса ‘Rolling and Tumbling’. Но и версия Уотерса была смесью нескольких существовавших ранее блюзовых номеров. То же самое касалось удачно названной песни ‘Stealing, stealing’ (воруя, воруя, *англ.*), изначально написанной Will Shade’s Memphis Jug Band, но опять же записанной Yardbirds на себя.

Кто–то может сказать, что в «традициях» фолка и блюза, практически полностью основанных на мелодиях, предающихся от поколения к поколению и с каждым разом приобретающие все новые уникальные интерпретации, Пейдж и другие настолько же вправе рассчитывать на авторство собственных трактовок материала, как Мадди Уотрес, Дэви Грэхем, Уилли Диксон, Берт Янш, Блайнд Вилли Джонсон, Роберт Джонсон и все остальные исполнители, у которых Led Zeppelin, как известно, на протяжении лет заимствовали музыку. В начале двадцатого столетия легендарный «патриарх» американской музыки кантри Картер А. П. обеспечил себе авторское право на десятки композиций, которые были написаны за многие десятилетия до его приезда в Аппалачи и, в основном, берут свое начало из древних кельтских мелодий, пришедших с британских островов. В результате авторство многих из древних шедевров до сих пор фиктивно принадлежит Картеру.

Так же образом Боб Дилан, широко считающийся наиболее пионерским и самобытным автором песен второй половины двадцатого столетия, точно описал свой первый альбом, как «что–

то мною написанное, что–то обнаруженное, что–то украденное». Здесь он говорил, в основном, об аранжировках, таких как его ‘Man of Constant Sorrow’, целиком заимствованной из ‘Maid of Constant Sorrow’ Джуди Коллинз. Или совсем нахальная кража у Дэйва Ван Ронка новаторской аранжировки ‘House of the Rising Sun’, что сильно возмутило Ван Ронка. Но есть еще множество таких примеров из его карьеры. ‘Masters of War ’ целиком положена на мелодию ‘Nottamun Town’, которую Дилан услышал у Мартина Карти при его первом визите в Великобританию. Помимо этого ‘Bob Dylan’s Dream’ целиком восходит к старой английской фолк–балладе ‘The Franklin’, а ‘Girl from the North Country’ вместе с ‘Boots of Spanish Leather’ опять же основаны на услышанной у Карти ‘Scarborough Fair’. Никакая из них не была должным образом обозначена на пластинках Дилана. Список можно продолжить: мелодия из ‘Blowin’ in the Wind’ происходит от старой песни за свободу рабов ‘No More Auction Block’, ‘Don’t Think Twice, It’s All Right’ — от традиционного аппалачского напева ‘Who’s Gonna Buy Your Chickens When I’m Gone’. До соответствующих исходных точек можно проследить даже элементы поэзии Дилана, обладающего огромной репутацией лирика, например, «заимствование» из первых строчек эпической баллады «Лорд Рэндалл» для его ‘Hard Rain’s A-Gonna Fall’. Джон Леннон считал, что ‘4th Time Around’ Дилана — это просто–напросто умышленная пародия на ‘Norwegian Wood’. Конечно, в этой связи можно заметить, что и ‘All You Need Is Love’ Леннона — едва ли нечто большее, чем современное перепрочтение ‘Three Blind Mice’. Но факт остается фактом: Джимми Пейдж едва ли был единственным артистом, искавшим «вдохновение» у себя под носом.

Несомненно, и Джефф Бек не гнушался немного отклониться от правил. Он не писал песни и вследствие этого «был лишен материала». На альбоме ‘Truth’ была не одна откровенная кража. При обсуждении обновленной CD-версии ‘Truth’ 2005 года Бек признался Чарльзу Шаару Мюррею, что композиция ‘Let Me Love You’, авторство которой на конверте было приписано некому Джеффри Роду (то есть Беку и Стюарту), имеет необъяснимое сходство с более ранним треком Бадди Гая, носящим практически такое же название. «Мы просто замедлили ее и немножко добавили фанка с бубном в стиле мотаун, — признает Бек. — Тогда вообще было много вероломства: поменять ритм, поменять ракурс — и оно твое. Нам платили гроши за работу, и мне было наплевать на остальных». Другие композиции Джеффри Рода на ‘Truth’ включали ‘Rock My Plimsoul’ — еще одну «замедленную, с элементами фанка» версию, на этот раз ‘Rock Me Baby’ Би Би

Кинга, и ‘Blues De Luxe’, полностью основанную на его же ‘Gambler’s Blues’. Также Джеффри Роду было приписано авторство ‘I’ve Been Drinking’, переработанной ‘Drinking Again’ Дины Вашингтон.

Что же до Пейджа, то ему это было только на руку. «Суть в том, что слова были народными и их создали еще задолго до тех, кому они приписывались, — сказал он в 1977 году писателю Дэйву Шульпсу. — Наши риффы совершенно отличались от того, что играли раньше, не считая чего–то вроде ‘You Shook Me’ и ‘I Can’t Quit You’, приписанных Вилли Диксону». Главное, как он позже заметил, что «как музыкант я был всего лишь плодом своих влияний. Я слушал музыку стольких разных стилей, и это повлияло на мою манеру игры. Которая, по–моему, ставит меня особняком по отношению ко многим другим гитаристам того времени».

Тем не менее, в долгосрочной перспективе обвинения в плагиате способствовали ослаблению доверия к Led Zeppelin. Одно дело «ассимилировать» старые песни, совсем другое — приписывать себе их создание от начала до конца. Даже в наши дни, когда «семплинг» является нормой в мире хип–хопа, горе любому артисту, который пренебрежет указанием оригинального источника. Хотя было бы невежливо не признать за Пейджем и Led Zeppelin тот грандиозный вклад, который она внесли, создавая такие эпические рок композиции как ‘Dazed and Confused’ — и многие подобные, от ‘Whole Lotta Love’ до ‘Nobody’s Fault But Mine’, — но с чисто музыкальной точки зрения прошлое было индифферентно к их отказу обозначить истинных создателей этих идей, и, конечно, это привело к тому, что они получили огромные финансовые гонорары.

Даже новаторское использование Пейджем скрипичного смычка, ставшее для него тем, чем для Хендрикса было тремоло, а для Бека игра на гитаре за спиной, его, так сказать, личный трюк, в итоге тоже было поставлено под сомнение, поскольку критики указывали, что он не был первым гитаристом, использовавшим скрипичный смычок. Гитарист The Creation Эдди Филипс (знакомый Пейджу стиляга из Лондона, который доведет их компанию до экстаза, разбрызгивая краску по парусиновому заднику в стиле живописи действия) пиликал скрипичным смычком по гитарному грифу на двух синглах группы 1966 года *‘Painter Man’* и *‘Making Time’*. Шел Телми, выступавший продюсером этих пластинок и работавший с Пейджем на сессиях для The Kinks и The Who, позже настаивал: «Джимми Пейдж украл идею применения смычка к гитаре у Эдди. Эдди был необыкновенным!» Еще были Kaleidoscope, пятеро парней из

Пасадены, игравших психоделию, чей гитарист тоже украшал некоторые мелодии с помощью скрипичного смычка. О них Пейдж тоже знал. Однако когда я спросил его, он утверждал, что первым эту идею предложил скрипач Дэвид Маккаллум старший — отец звезды сериала The Man from the U. N.C. L.E., — и произошло это, когда они беседовали во время перерыва на сессии в 1965 году. В результате он впервые попробовал применить скрипичный смычок еще в The Yardbirds, в двух композициях с альбома *Little Games* — *'Tinker, Tailor, Soldier, Sailor'* и *'Glimpses'*, — и вторая стала для него ранним скрипично–гитарным сценическим номером, а в их последние месяцы ее заменила *'Dazed and Confused'*.

Спросите теперь Пейджа, что он думает о первом альбоме Zeppelin, и он расскажет, «сколько там было нового, в плане содержания. Несмотря на то что мы были весьма вовлечены в прогрессив–блюз, одной из важнейших частей стал вклад акустики. Вещи вроде *'Babe I'm Gonna Leave You'*, в которых был ритм фламенко. Ее драма — свет и тень — не думаю, что кто–либо раньше притрагивался к ней. С акустическим вкладом получился этот зародыш, и это было хорошо». Но первый альбом Zeppelin для Пейджа был не столько новым начинанием, сколько кульминацией всего того, что он делал раньше. Все, что он по–настоящему доказал, — это то, что Zeppelin были великолепными «синтезаторами» существующих идей. То, что это осуществилось во времена, когда такие идеи еще считались выходящими за рамки допустимых границ, кое–что говорит об удаче и таланте, оказавших на это влияние. С Джимми Пейджем у руля, Led Zeppelin получит и то, и другое.

Фактически, настоящими инновациями на том первом альбоме были передовые техники записи, которые мог пускать в ход Пейдж, и огромное мастерство музыкантов, собранных им для осуществления идеи. То, что он смог добиться такой силы и сплоченности от состава, собранного едва ли за месяц до того, было в высшей степени впечатляюще. То, что эту энергию он смог зафиксировать на пластинке, — практически удивительно. Его ранее нераскрытый талант продюсера затмевал даже его сноровку в качестве гитариста. В особенности его новаторское использование обратного эха — эффекта, который было невозможно сделать, по мнению инженера Глина Джонса, пока Пейдж не показал ему как, — и того, что Джимми назвал «наукой ближнемикрофонных усилителей». Это означало, что микрофоны надо было не просто подвешивать в студии перед группой, но также располагать их сзади, раскачивая в нескольких футах над барабанами, чтобы позволить звуку «дышать». Или то, что

ударника выпускали из маленькой кабинки, куда они обычно были втиснуты в то время, и позволяли ему играть вместе с остальной группой в главной комнате. Это приведет к большому «кровотечению» — фоновый звук с одного трека отдается эхом на заднем плане другого, особенно в случае с вокалом, — но Пейдж был рад оставить все так, рассматривая это как еще один «эффект», придавший записи «великолепную атмосферу, которая была для меня более желательна, чем стерильный звук».

Крис Уэлч, прославленный журналист Melody Maker, вспоминает: «Один из молодых репортеров притащил раннюю предрелизную копию альбома в офис и завел ее на офисном стерео–проигрывателе — и это было ошеломляюще! Я был большим приверженцем Cream, несколько раз видел представления Хендрикса и The Who, но я никогда — никогда! — не слышал ничего столь громкого и всепоглощающего с пластинки. Это и правда представлялось огромным скачком вперед, с точки зрения звука, который теперь можно было получить на записи. А это был только первый трек». Или как позже скажет Роберт Плант: «В тот раз наушники впервые были для меня всем. То, что я слышал в них пока пел, было лучше, чем самая классная цыпочка во всей стране! В этом был такой вес, такая сила, это было сногсшибательно!»

Материал, может, и был в значительной степени вторичен, аспект «света и тени» и близко не так интересен или нов, как до сих пор настаивает Пейдж, — конечно, не сравнивая с многогранными аспектами музыки, которую потом сыграют The Beatles и The Stones или даже Дилан и The Who, которые годами постоянно чередовали электро– и акустическую инструментовку, не просто играя светом и тенью, но помогая очертить границы рок–музыки как творческого жанра, — но никогда это не делалось с таким изяществом и знанием дела, или даже с такой твердой решимостью добиться успеха любой ценой. И правда, первый альбом Zeppelin был почти циничной попыткой переплюнуть потенциальных конкурентов — Хендрикса, Клэптона, Таунсенда и, конечно же, неосведомленного Бека, — но в то же время демонстрировал, что человек, остававшийся незамеченным в тени, — Пейдж — имел в своем рукаве нечто большее, чем просто фокусы. Что это был волшебник рока, в совершенстве владеющий техникой, тот, кто слишком долго оставался в стороне, наблюдая. Теперь настало время действовать, быть, преодолевать. Если кто–нибудь и собирался получить признание за это достижение, то им был Джимми Пейдж. Когда Глин Джонс, который работал также с The Beatles, The Stones и The Who и которого Пейдж знал еще с тех времен, когда подростком играл в местном зале Эпсома,

спросил о возможности совместного продюсирования альбома, Пейдж даже не взял его в расчет. «Я сказал: «Черта с два. Я собрал эту группу, привел их и руководил всем процессом записи, я добился собственного гитарного звука — и вот что я тебе скажу — не надейся!“»

Если общаться к прошлому, то бросается в глаза другое упущение, а именно авторство Роберта Планта. Впоследствии высказывалось предположение, что Плант был все еще привязан контрактом к CBS, поэтому не мог числиться автором материала на первом альбоме Zeppelin. Тем не менее, в действительности Плант в тот период не создал ничего значительного ни в лирике, ни в музыке. «Я не знал, будет ли он впоследствии писать песни, — сказал мне позже Пейдж. — Когда я впервые увидел его, он был в первую очередь певцом, и только. Я даже не знал, писал ли он что–нибудь раньше». Действительно, как говорил Пейдж, «это была одна из тех вещей, которая все еще волновала» его по поводу нового фронтмена. Но на тот момент самым главным было то, что парень умеет петь, а по этому поводу не было никаких сомнений!

Тебе было десять лет, когда ты впервые увидел электрогитару, смотря по телеку «Субботней ночью в London Palladium», где неожиданно появились Buddy Holly and the Crickets. Ты не мог оторвать глаз от «Фендера Стратокастера» Бадди — то, что ты позже называл «невероятным символом того, чего еще не касались мои руки». Не то чтобы у тебя был шанс подержаться за него. Напротив, ты обходился тем, что учился играть на казу, губной гармошке и стиральной доске. Папа с мамой смеялись и назвали тебя певцом скиффла. «Послушай маленького Лонни Донегана!» Лонни был неплох, ‘My Old Man’s A Dustman’ всегда была к месту дома. Но для тебя все вертелось вокруг Элвиса. Ни мама, ни папа не могли поспорить об Элвисе. Именно через него ты открыл для себя все остальное. Любить Элвиса означало любить самую разнообразную музыку, даже если ты ее не знал: блюз, скиффл, рокабилли, блюграсс, и затем вдаль через холмы, где Зайдеко, водевиль, Аппалачи, джаз, хиллбилли, в итоге заканчивая легкой оперой и популярными мелодиями. Элвис заключал в себе все, собранное в единое целое, все, о чем ты только ни мечтал до этого. Элвис был «Королем», и ты больше всех верил в него и, когда встряхивал волосы перед зеркалом, знал, что однажды все это станет твоим…

На четвертом году в школе Короля Эдварда VI ты начал петь в своей первой настоящей группе: Andy Long and his Original Jaymen. Ну, «настоящая» в том смысле, что вы репетировали вместе.

Родители терпеть этого не могли. Для них все это не укладывалось в ту жизнь, которую они нарисовали тебе и остальным в Хейли Грин. Непохожий на Бирмингем или на центральную часть страны, впрочем, так хотелось думать, Хейли Грин походил на заносчивый маленький город, выставлявший себя на одном уровне с аристократическими местами Уэльса, до границ с которым было всего восемь миль, а если и не с ними, то с облагороженными кварталами запада. В Хейли Грин не любили, когда упоминали о его настоящем происхождении, а именно промышленной центральной части, и такого же мнения был твой папа.

Однажды он, тоже по имени Роберт, квалифицированный инженер–строитель и гордившийся этим, пришел в ярость и отрезал штепсельную вилку у Dansette после того как ты, стоя перед зеркалом и взъерошив волосы, семнадцать раз подряд спел 'I Like It Like That'. Это был тот самый Dansette, который мама с папой подарили тебе на Рождество, когда тебе было двенадцать. Когда ты открыл крышку, то увидел внутри уже поставленную на вертушку копию 'Dreamin' Джонни Бёрнетта. Как ты вспоминал позже «Это была непростая история для родителей». Они старались, но «совершенно не понимали все это, ни капли. Поначалу они думали, что это пройдет». Но, конечно же, не прошло. Напротив, это росло с каждым днем, как твои волосы. Они были тем длиннее, чем старше ты становился, и тем хуже были споры с отцом. Он бы отрезал все это, если мог, как и вилку у Dansette, но ты становился все более взрослым для него, и ему ничего не оставалось, как смириться.

Однако теперь, когда ты окончил школу, рок–н–ролл и ду–воп интересовали тебя уже меньше, гораздо больше ты увлекся блюзом. В основном, Робертом Джонсоном, самым легендарным блюзменом из всех. Все началось, когда ты купил первую долгоиграющую пластинку, которая была скомпилирована из его оригинальной записи (той, с 'Preaching Blues' и 'Last Fair Deal Gone Down' и раскладным конвертом, на лицевой стороне которого был нарисован обед издольщика), на деньги, заработанные разноской газет. Естественно, ты был не единственным английским белым мальчишкой, зациклившимся в то время на Роберте Джонсоне. Эрик Клэптон, некоторые из The Rolling Stones, и, конечно, сам Джимми Пейдж были так же одержимы им. Но пока ты этого не знал. «Вероятно, я на год–два отстал от Кита Ричардса и Мика Джаггера, но и я воскликнул: «Вот оно!"»

И вот тогда, после того, как ты увидел Сонни Боя в зале Брум, ты стал более чем когда–либо убежден в том, что правильная жизнь не для тебя. Тем не менее после окончания

школы ты поступил на бизнес–программу в Киддерминстерский колледж профессионального образования — это был компромисс, на который ты пошел с родителями. Тебя не интересовала работа, а они не хотели видеть, как ты праздно шатаешься, воображая себя певцом. Единственное, чем был известен Киддерминстер, — это его ковры. Так что в колледже была даже Кафедра Технологии изготовления ковров. Черт подери! Большинство твоих друзей либо уже окончили школу и начали понемногу зарабатывать, либо уехали в Школу искусств в Стоурбридж, самое халявное место, где собирались все лучшие девчонки. Все представлялось тебе несколько депрессивным, хотя у тебя по–прежнему была твоя музыка — музыка, и одежда, и «Вулвз», и кутежи в городе субботними вечерами. Именно тогда ты и начал всерьез задумываться о пении. Что угодно, чтобы спастись от ковров, колледжа и отцовских стонов. Как говорил твой товарищ Дэйв Хилл, еще один скучавший провинциал, впоследствии ставший гитаристом Slade, до тех пор ты был просто еще одним «местным стилягой с очень короткими волосами». Пока ты не открывал рот и не начинал петь, никто не замечал, что ты не такой как все, никто и в самом деле не обращал внимания. А это было превыше всего, нравилось тебе больше всего, — внимание. Тебе так нравилось оно, и ты хотел сохранить такое положение вещей…

С благополучно завершенным альбомом Питер Грант был готов выступить и заключить контракт для новой группы. Как бы там ни было, он по опыту знал, что для них было бы ошибкой расслабиться и ждать, пока все случится само собой. Ему нужна была «суета», чтобы пустить импульс, не только с точки зрения коммерции, но и творчества. Пейдж был счастлив оказать такую услугу. Он был безмерно горд тем, чего уже достиг самостоятельно, без помощи кого бы то ни было из его прошлых коллег по группе, в The Yardbirds, и ему не терпелось начать выступать с новым составом. И концерты были объявлены — все еще под названием The New Yardbirds, — начиная с клуба Marquee в Лондоне в пятницу, 18 октября, едва ли через неделю после того как была завершена запись на студии Olympic.

Проблема возникла практически сразу, как только стало очевидно, что они больше не могут использовать название The Yardbirds. С тех пор они всегда утверждали, что наименование The New Yardbirds просто «устарело» под влиянием отличного качества материала, собранного теперь новым составом. «Мы осознали, что работаем обманным путем, — заявит позже Пейдж. — Все быстро перешло за границы того, где остановились The Yardbirds. Все согласились, что нет смысла сохранять ярлык

The Yardbirds, и… мы решили сменить название. Для всех нас это было началом новой главы».

В действительности же первый альбом Zeppelin практически наверняка стал бы первым альбомом The New Yardbirds, если бы Крис Дрея не прислал бы через своего адвоката письмо, извещавшее, что пора «прекращать и заканчивать» под угрозой суда. По словам Дрея, контракт, который Маккарти и Релф подписали, предоставив им с Пейджем право продолжить деятельность под названием The New Yardbirds, касался только дат сентябрьских скандинавских концертов, которые были предварительно анонсированы еще до официального распада группы. Когда Дрея обнаружил, что Пейдж теперь намеревается сохранить название на время нового тура по Соединенному Королевству в октябре и ноябре — и даже для свежего контракта на запись и альбома, — он высказал протест этому решению и посоветовался с юристами. Вынужденный искать новое название для группы Пейдж только пожал плечами. Он был настолько уверен в своей новой группе, что, как утверждал впоследствии, ему не было бы дела, если бы она называлась The Vegetables («Овощи») или The Potatoes («Картофелины»). Вместо этого Грант напомнил ему о шутке Кита Муна о возможности провалиться, как Свинцовый Цеппелин. Они согласились, что идея была хороша. Только еще одна мелочь: из слова Lead (свинцовый) надо было убрать букву «а». «Я поиграл с буквами, — сказал Грант, — порисовав в офисе, и понял, что «Led» выглядит куда проще — вот и вся ирония». Пейдж согласился, упомянув, что иначе люди смогут воспринять название неверно, посчитав, что «Lead» означает «Ведущий, первый».

Новое название стало официальным в понедельник, 14 октября, всего за несколько дней до их первого концерта в Лондоне, где они все еще были заявлены как The New Yardbirds. Пытаясь быстро распространить новость, Грант обзвонил лондонскую музыкальную прессу, ухитрившись в последний момент втиснуть маленькую заметку о смене названия в еженедельный журнал Disc, очередной номер которого должен был выйти 19 октября, в то время как Пейдж собственнолично посетил офис самого продаваемого музыкального еженедельника Melody Maker, в то время находившийся на Флит–стрит, где он присел рядом с Крисом Уэлчем, чтобы помочь ему записать длинное название. «Помню, как Джимми смотрел через плечо в мои заметки и исправлял ошибки, — говорит Уэлч. — Я написал «Lead“, и он указал, что на самом деле надо писать «Led“». Уэлч лестью был склонен к посещению пятничного концерта в клубе Marquee, и он помнит, как стоял рядом «с одним ударником из

довольно известной группы, имя которого упоминать я не буду, чтобы ему не пришлось краснеть. Но я помню, как он наклонился и сказал: «Боже, этот ударник так чертовски *силен*…“ Тот парень после этого практически бросил играть на ударных».

В последующей рецензии, однако, Melody Maker по–прежнему упоминал их как «новый состав The Yardbirds», добавляя, что они были «очень тяжелой группой» и что «в общем, похоже, что Led Zeppelin нужно несколько понизить громкость». Совет они не учли. Наоборот, чем больше людей жаловались на «шум», тем увереннее Грант склонял Пейджа не обращать внимания на это и еще сильнее выкручивать громкость на усилителях. Кит Олтхэм, впоследствии писавший для New Musical Express и ставший публицистом The Stones и The Who, вспоминал, как посетил один из ранних концертов Zeppelin в лондонском пабе и ушел после трех номеров, потому что «в его ушах звенело». Когда Грант позвонил ему на следующее утро и поинтересовался его впечатлениями, тот был честен и пожаловался, что «они играли уж чересчур громко». Грант только насмешливо фыркнул. «Ну, само собой, каждый раз, когда я встречал [Гранта] после этого, он замечал: «Что ж, дела у моей группы идут хорошо, несмотря на то, что ты о них думаешь“. К тому времени они стали грандиознейшей группой в мире».

Отыграв последнее представление под старым именем в университете Ливерпуля в субботу, 19 октября, новая группа впервые официально выступила как Led Zeppelin через шесть дней в университете Суррея в Гилдфорде. Это было негромкое событие. «Я подвез Джона и Роберта на их первое представление в своем «Ягуаре» — вспоминал потом Рег Джонс из прошлой группы Бонэма A Way of Life — снаружи висела большая афиша с текстом: «Сегодня — Экс — Yardbirds!“ А внизу маленькими буковками — «Led Zeppelin“. После шоу «Ягуар» не завелся, и мы все поехали домой на поезде». Их второй официальный концерт в качестве Led Zeppelin состоялся следующим вечером в Boxing Club в Бристоле. «То была репетиция перед их настоящим разрекламированным выходом, — вспоминает Рассел Хантер из «разогревающей» группы The Deviants. — Аудитория возненавидела нас и презирала их. Когда [они] вышли, они успели сыграть только полтора номера, пока в них не полетели огнетушители, ведра, кирпичи и все остальное».

Несмотря на неудачу, группа отыграла свой дебют в Лондоне под названием Led Zeppelin на концерте в клубе Middle Earth, находившемся в круглом сарае на лондонской Chalk Farm, 9 ноября. Там они собрали самые большие на тот момент деньги (150 фунтов) и получили первый вызов на «бис». После этого

было еще полдюжины концертов, в основном, в клубах и университетах: в Научно — Технологическом колледже Манчестера (22 ноября), в зале студенческого союза университета Шеффилда (23 ноября), Ричмондском Спортивном клубе (29 ноября) и снова в Marquee (10 декабря). Больше всего они собрали в Манчестере — 225 фунтов, — но отыграть приличные концерты в Соединенном Королевстве было непростой задачей. У Гранта были проблемы с тем, чтобы организовать встречу первоклассных агентов с группой, а без них, соответственно, попасть в список выступающих в первую очередь было невозможно. У него также были проблемы с заключением контракта на запись. Сейчас понятно, что план Гранта изначально заключался в том, чтобы сперва раскрутить группу в Америке. Фактически он провел несколько недель между окончанием записи альбома на студии Olympic и началом ноября, когда они сыграли свой первый концерт в Лондоне как Led Zeppelin, обивая пороги ведущих лондонских звукозаписывающих компаний, пытаясь заключить контракт и терпя неудачи. Впоследствии Грант с горечью будет вспоминать, как ему «показали на дверь» несколько важнейших крупных лейблов, прежде чем он решил, что ему лучше попытать счастья в Америке. «Pye Records посмеялись надо мной и выставили из офиса. Я пошел на встречу с их боссом, Луисом Бенджамином, и попросил аванс. Речь шла о 17 500 фунтов. Он просто сказал: «Должно быть, вы шутите“». Еще больше Грант был раздосадован, когда так же отреагировал Мо Остин с Warner Bros., по крайней мере, хорошо знавший Пейджа по всей сессионной работе, которую тот годами делал для лейбла. Однако по–прежнему ничего не выходило.

Постаравшись предсказать исход ситуации, в первую неделю ноября 1968 года Грант отправился в Нью — Йорк, вооруженный девятью треками, записанными на студии Olympic, и несколькими live–записями, сделанными на микшерском пульте на разных концертах. Ему на руку было то, что, как он знал, имя Джимми Пейджа больше значит для бизнеса в Америке, чем дома, в Британии, как он впервые заметил еще во время тура The Yardbirds. Однажды днем они с Пейджем прогуливались по Пятой авеню, когда около них, взвизгнув тормозами, остановился лимузин и «оттуда вышел Берт Бакарак в белом смокинге и красивая женщина позади него — и они с энтузиазмом приветствовали Джимми». Бакарак помнил Пейджа по сессиям, которые тот записывал для него в Лондоне в начале шестидесятых, когда великий композитор работал над саундтреком «Казино Рояль». «Все важные шишки американского бизнеса знали о Джимми Пейдже», — хвастался Грант.

Как и репутация Пейджа как первоклассного сессионного музыканта, The Yardbirds всегда были более коммерчески успешны в Америке — где пять их альбомов последовательно появлялись в чартах, — чем на родине. Они и выглядели там гораздо более значительно. «В последние дни The Yardbirds, в основном, ассоциировались в Америке со всей этой психоделической сценой, — говорит Дэйв Льюис, с 1979 года первый редактор Tight But Loose, главного журнала фанатов Led Zeppelin (а теперь — сайта), и человек, который посвятил свою жизнь сбору материалов о группе. — Они могли ничего больше не значить в Британии, но в Америке The Yardbirds воспринимали как новаторов, вслед за The Beatles и The Stones. И, несомненно, огромный интерес был к тому, чем займутся дальше бывшие члены группы». Выбор времени для визита Гранта тоже был случайным. В тот же месяц Cream завершили их последний тур по США и находились на пути в Лондон, чтобы дать «прощальный» концерт в Альберт–холле, после которого Клэптон объявит о создании другой «супергруппы», Blind Faith, со Стиви Уинвудом. Хендрикс тем временем наслаждался своим величайшим успехом у критиков и в коммерческом отношении с альбомом *Electric Ladyland* — первым, который был записан и выпущен сначала в Америке. Также в ноябре 1968 года Джо Кокер потеснил *'Those Were The Days'* Мэри Хопкинс с первого места в британских чартах своей заупокойной *'With A Little Help From My Friends'* — партию лид–гитары в которой искрометно исполнил Пейдж. Очевидно, все имевшие глаза и уши могли заметить, что это было великое время для ориентированного на гитару «прогрессив–рока».

Менеджерский инстинкт Гранта проявился во всей красе, когда он нацелился на Atlantic Records — американский лейбл Cream, которые должны были вот–вот прекратить существование, — и потенциальный «дом» для новой группы Пейджа. Он не случайно остерегался EMI — лейбла The Yardbirds в Лондоне, и Epic — их лейбла в США, учитывая, какую убогую работу проделал первый из них над альбомом *Little Games*, а что касается второго, всегда раскатывавшего для The Yardbirds красную дорожку, в нем он чувствовал некоторое самодовольство, которое не позволит им воспринять The New Yardbirds или получившееся в результате ответвление с достаточной серьезностью. Было важно, по его ощущениям, начать с чистого листа. Джи не хотел обычного бизнеса. Джи хотел, чтобы все системы заработали.

4
По дороге в Калифорнию

По словам нью–йоркского руководителя Epic, а позже A&R, Дика Ашера: «Когда мы услышали, что The Yardbirds распались, а Джимми сформировал Led Zeppelin, мы, естественно, предположили, что права Пейджа автоматически перейдут к Columbia [американская дочерняя компания Epic]». Это приятное предположение быстро оказалось неверным после встречи с Грантом и его американским адвокатом Стивом Вайссом. Встречей руководил легендарный специалист по звукозаписи и президент Columbia Клайв Дэвис. «Это была первая встреча Клайва и Гранта, — вспоминал Ашер. — Мы без остановки говорили о разных вещах. Это продолжалось долго, но речь так и не заходила о Led Zeppelin. Наконец, Клайв сказал: «Ну, а не поговорить ли нам о Джимми Пейдже?“ Грант ответил: «О, нет, мы уже подписали Zeppelin на Atlantic“». В этот момент Дэвис утратил спокойствие и пришел в ярость. «Мы все были ошеломлены, — говорил Ашер. — Особенно после всего, что мы для них сделали. Это была ужасная, ужасная встреча, и, пока буду жив, я никогда ее не забуду». Грант и глазом не моргнул, просто поблагодарил их за гостеприимство и сказал, что еще повидается с ними, а затем с широкой улыбкой на лице легким шагом вышел из офиса. Он слишком много раз выслушивал плохие новости, так что теперь не мог не насладиться моментом триумфа.

Рожденному 5 апреля 1935 года в Южном Норвуде, затерянном пригороде на юге Лондона, тебе стукнуло всего четыре, когда началась Вторая Мировая. Твоя мама, Дороги Луиза Грант, умышленно «забыла» вписать имя твоего отца в свидетельство о рождении, поскольку, кем бы он ни был, он свалил задолго до твоего появления на свет, к тому же она была еврейкой, а он нет. Так ты и получил девичью фамилию матери. Ты любил маму и всегда ухаживал за ней, впрочем, это никого не касается. Ты, по сути, никогда не говорил о своем детстве, ведь это было чертовски болезненно. Ты пришел из ниоткуда, бедный, рожденный вне брака, каково, а? Позже, когда у мамы начался диабет и ей пришлось ампутировать ногу, ты был рядом. Но и это никого не касается. Когда она умерла, ты хотел пойти на похороны один, но в последний момент позвал Микки Моста. У тебя было не много друзей, но ты полагал, что Микки им был.

Вы с мамой были так долго вместе, только вдвоем, что

теперь ее уход казался чем–то неправильным. Перед самой войной вы вдвоем перебрались в Баттерси, в домик с двумя спальными и гостиными. Мама нашла работу машинисткой в пансионе при англиканской церкви. Следующее, что ты помнишь, — это как началась Вторая Мировая и ты в возрасте шести лет, не имея никого за спиной, был эвакуирован в пригород. Вся школа перебралась в Чартерхаус [Одна из старейших и наиболее привилегированных мужских школ Великобритании. — Прим. пер.]. Чартерхаус! Было совсем нечего жрать, но именно тогда ты начал набирать вес, несчастный жирный ребенок, скучающий по мамочке. Всякие шишки из дома престарелых шутили, что даже твое имя было большим. «Грант, — посмеивались они, — от нормандского прозвища из тринадцатого века «graund“ или «graunt“, ну, знаете, «здоровяк“ или «человек поразительного размера“» Ха–ха, черт возьми! Первоклассно, старик! Как же тебя бесило это место. Ты был затравлен смотревшими на тебя свысока надутыми придурками из престижной школы. Именно там и развилась твоя ненависть к подобным людям, богатство которым пришло по праву рождения, а не стало результатом их чертовски усердного труда, чем приходилось заниматься тебе. В Чартерхаусе ты научился драться. «Отбросы появлялись из Баттерси, — вспоминаешь ты. — Случались великие схватки, и мы избивали их».

Тебе было десять, когда тебя наконец отправили домой в Лондон. Ты не заплакал, когда увидел маму. Ты вообще не плакал, не стонал и не жаловался. Ты просто поставил чайник и сделал отличный чай, пока она суетилась вокруг, смеясь и плача одновременно. На следующий день ты пошел в старую школу и возненавидел ее. Ты планировал покинуть ее как можно скорее, выбраться оттуда и начать зарабатывать самостоятельно, стать мужчиной в доме. Но мама сказала тебе нет, ты должен проявить терпение и получить образование, хорошую работу, стать человеком. Черта с два! В твоей последней школьной характеристике директор написал: «Мальчик никогда ничего не добьется в жизни». Чертов придурок! Ты ему покажешь!

Тебе было четырнадцать: ни дипломов, ничего — но мама не возражала. Не особенно. В любом случае вскоре ты устроился чернорабочим на завод по обработке листового металла в Кройдоне. Боже всемогущий! Через месяц ты уже подыскивал другое место. Черт возьми, что–нибудь попроще, чем вставать в пять часов каждое долбаное утро и таскать туда–сюда чертовы гигантские корыта с кирпичами — спасибо, блин, большое. Иногда казалось, что мир после войны стал хуже, чем он был во время нее. Однако ты знал, что, если ты хотел добиться большего, чем простая прислуга, тебе нужно было использовать свои мозги

наравне с мускулами. Нужна проворность. Будь готов ко всему. Именно так ты и получил работу на пятнадцать шиллингов за ночь — рабочий сцены в театре Croydon Empire. The Empire был великолепен. Чего там только не было. Певцы и комедианты, «ревью» шоу вроде Soldiers in Skirts («Солдаты в юбках»). Позже, когда The Empire стал кинотеатром, ты всерьез обозлился. Но уволился и нашел что–то другое, как и всегда, работая за чаевые официантом в Frascati's на Оксфорд–стрит, потом курьером Reuters там, на Флит–стрит.

Тебе всегда нравилась музыка, но хорошая, вроде Стэна Кентона и Тэда Хиса, мощный, шумный свинг. Рок–н–ролл тоже был в своем роде ничего, но он никогда бы не смог превзойти хороший большой джазовый оркестр. После работы в 2Is были другие места, типа работы вышибалой в Murray's Cabaret Club, единственным чудаком среди всех этих статисток. «Тогда я не был женат, — вспомнишь ты позже, — и то, что за кулисами я был единственным мужчиной в окружении сорока девушек, не было проблемой». Истинная правда, дружище. Потом было время, когда ты устроился телохранителем к Питеру Ракману, хозяину трущоб. Не так приятно, но платили лучше — факт. В любом случае, от тебя много не требовалось: только возвышаться над ними и рычать. Они быстро раскошеливались, если понимали свою выгоду. А если не понимали, хороший разговор быстро раскладывал все по полочкам. Наконец, была даже работа в кино, маленькая роль одного из моряков в фильме A Night To Remember. Ты с Кеннетом Мором, если не возражаете! Правильно смеетесь. Ты повел маму в кино на этот фильм и не мог дождаться, чтобы увидеть ее лицо. Возможно, ты думал, что это приведет к более серьезным ролям, но не тут–то было. Потом вдруг из ниоткуда ты получил работу дублера Энтони Куинна в The Guns of Navarone. Отлично, сынок. Тогда начало казаться, что это может стать постоянным. Были и несколько телеработ. Ловкий бармен в The Saint, даже пересекавшийся пару раз с Роджером Муром. Затем злодей в пантомиме Crackerjack, статист в Dixon of Dock Green и ковбой в «Шоу Бенни Хилла». Ничего особенно выдающегося, но деньги были не особо плохие: пятнадцать фунтов в день за участие в фильме. Меньше, чем на телевидении, но работ было больше, да и твое лицо там мелькало — кто знал, куда это могло привести? Например, к роли чертовски великолепного македонского стражника в «Клеопатре».

А потом ты встретил Дона Ардена, и тогда жизнь снова изменилась…

Джерри Векслера, вице–президента Atlantic Records, особо не

заботили длинные волосы и громкие гитары. Но последние два года он со смесью сложности и зависти наблюдал за тем, как его партнер Ахмет Эртеган срывал аплодисменты — и считал прибыль — с гигантского успеха Cream, длинноволосой группы из Лондона с громкими гитарами, контракт с которой Векслер никогда бы не подписал. Теперь Cream распались, и Atlantic была в поисках «новых Cream», а Векслер не собирался совершать одну и ту же ошибку дважды. Поэтому когда Питер Грант навестил его офис в доме 1841 по Бродвею, Векслер превратился в слух. Он мог не любить или не понимать эту музыку, но он, совершенно очевидно, уловил ее популярность. Так же, как и с Cream, Atlantic потом наслаждалась огромным коммерческим успехом Vanilla Fudge (одной из той новой породы «тяжелых» групп, которые редко появлялись в Top 10, но чьи альбомы, тем не менее, оставались приклеенными к чартам *месяцами*) и Iron Butterfly, другим первопроходцам мрачного рокового звука последних лет, продавшим более двух миллионов копий их альбома *In–A–Gadda-Da-Vida* с момента его выхода этой весной (альбом первым в истории получил платиновый статус). Название Led Zeppelin даже звучало похоже на Iron Butterfly и, в ушах Векслера, предполагало такую же музыку.

Используя те же общие черты, чтобы продать группу Векслеру, Грант утверждал, что Zeppelin превзойдут The Butterfly в США, точно так же, как в 1964-ом The Beatles обогнали The Beach Boys, их товарищей по лейблу Capitol. Более того, они не потребуют финансовых вложений ни в выпуск, ни в запись. Альбом был завершен, готов расходиться, расходиться, расходиться. Zeppelin, сказал Грант, нанося смертельный удар, станут преемниками Cream. Что еще лучше, не будет никаких прощальных туров, все просто пойдет своим чередом. Может, Джимми Пейджу и было только двадцать четыре, но он уже был старым профи, достоверность чего подтверждалась записями. Более того, в отличие от другого бывшего гитариста The Yardbirds, Джеффа Бека, которого Atlantic упустила, когда он предпочел остаться с Epic, и который теперь наслаждался значительным успехом в США, несмотря на то, что не мог написать ни мелодии, у Джимми и его группы были песни в запасе. Просто послушайте *‘Good Times Bad Times’*, настаивал Грант. Или *‘Dazed and Confused’*, или *‘Black Mountain Side’*! Быстрые, медленные, акустика, электрика — всего этого предостаточно! У них даже солист был настолько привлекателен, что сам Грант не отказался бы ему засадить.

Джерри вышел, все еще посмеиваясь над этим. Когда он вернулся, в его руках был контракт. И не просто какой–то

контракт, а с предложением самого крупного однократного аванса, которое когда–либо делалось артисту, не связанному договором: пятилетний контракт с авансом в 143 000 долларов за первый год, плюс четыре однолетних варианта, за все предлагалась сумма в 220 000 долларов — прямо здесь и сейчас. Джи едва не оторвал контракт вместе с руками. «Я был горд сделкой, — написал в своей автобиографии Векслер, — но так сложилось, что с группой я почти не общался. Ахмет [Эртеган] стал с ними знаменитым (и Питер Грант)».

Фактически, после подписания сделки Джерри имел весьма отдаленное отношение к Led Zeppelin, и одним из ключевых факторов для колоссального успеха группы в последующее десятилетие стали плодотворные взаимоотношения Джи и Ахмета. Яркий, родившийся в Турции фанат джаза и блюза, который вместе со своим братом Нешуи двадцать лет назад основал Atlantic Records, Ахмет Эртегун гордился своей принадлежностью к настоящим профи звукозаписи: одаренный хорошими «ушами» и еще лучшим бизнес–чутьем. Сын путешествовавшего по миру дипломата, этакий приятный делец, владевший несколькими языками и умевший ладить со всеми, от королей до отбросов общества, Ахмет имел счастливую привычку никогда не слушать, что говорят другие, если только они с ним уже не согласились. Низенький, коммуникабельный, лысый, с аккуратно подстриженной эспаньолкой и отлично развитым чувством юмора, Ахмет для каждого музыканта был другом, а для каждого бизнесмена — партнером мечты. Непревзойденный на любом уровне.

В результате, первые контракты с его лейблом были подписаны такими же непревзойденными Рэем Чарльзом и Уилсоном Пикеттом. Даже в конце шестидесятых, когда новый альбомный рок захватил власть, Ахмет не утратил своего мидасовского дара. Он был уже немолод, любил хорошо скроенные костюмы и дорогое вино, но всегда знал, где найти хорошее дерьмо, подписывая контракты сперва с Cream, а затем с Yes, Zeppelin, Crosby, Stills & Nash… Список становился все более длинным и впечатляющим с каждым годом. Ахмет также был хорош в привлечении на свой лейбл наиболее талантливых исполнителей. Один из первых шагов, которые предпринял Векслер, после того как Эртегун нанял его в Atlantic, — это похищение тогда еще не известной Ареты Франклин у Columbia и превращение ее в звезду, с помощью не такой уж простой логики в собственноручном выборе и продюсировании всех ее лучших хитов. Ахмет Эртегун, сказал Джерри Векслер, позволил ему взять кого–нибудь вроде Ареты и «превратить ее в икону». Позже он

делал то же самое для лучшей английской певицы Дасти Спрингфилд, продюсируя то, что впоследствии стало расцениваться как ее звездный час — альбом *Dusty in Memphis*. (Когда Дасти упомянула, что она работала с Джоном Полом Джонсом в качестве аранжировщика, и высоко оценила его, решимость Векслера подписать контракт с Zeppelin возросла вдвое.)

Два прирожденных жулика с диаметрально противоположным происхождением, Ахмет Эртегун и Питер Грант были созданы друг для друга. Джерри Векслер просто стал тем, кто помог им встретиться, что было неизбежно. «Насколько я знаю, — сказал Джимми Пейдж, — мы были первой белой группой на Atlantic, потому что все более ранние белые группы были на Atco». На самом деле, The Shadows определили Zeppelin с этим званием на добрых семь лет. Не важно, тот факт, что Zeppelin заключили контракт с тем же лейблом, что и Арета Франклин и Джон Колтрейн, сказал Пейджу все. «Я не хотел, чтобы меня смешивали с этими [подписавшими контракт с Atco] людьми, — рассказал он, — я хотел быть ассоциированным с чем–то классическим». Нет сомнений и в исключительном характере сделки, которую Грант заключил для них. Партнерство между Пейджем и Грантом было установлено в выпускающей компании Superhype всего за две недели до того, как менеджер прибыл в Нью — Йорк. Это было новаторское по тем временам соглашение, предоставлявшее группе необыкновенный уровень контроля над собственным продуктом, включая все аспекты выпуска, оформления, выбора синглов, фотографий, маркетинговых процедур и для винила, и для остальных продуктов и, что особенно удивительно, с возможностью предоставления контроля над мастер–лентами. Над чем угодно, фактически, что когда–либо сможет носить имя Led Zeppelin. Джимми собирался продюсировать все записи, а Джи — быть исполнительным продюсером. Все, что оставалось Atlantic — это выпуск, дистрибуция и в некоторой степени продвижение альбомов.

Абсолютно уникальная сделка по тем временам — The Beatles только в тот же год сумели договориться с EMI о перезаключении контракта через их собственную только что основанную корпорацию Apple, в то время как The Stones эту схему позаимствуют позже, применив ее для собственного договора с Atlantic о дистрибуции для Rolling Stones Records, — и, возможно, самым удивительным ее аспектом было то, что по рукам ударили, когда никто из Atlantic еще даже не видел игру группы. «Ахмет был лучшим работником звукозаписывающей компании во все времена, — позже заявил Грант. — Каждый раз на переговорах,

когда он говорил: «Питер, по рукам!“ — ты знал, что все решено». Интересно, что Грант также пренебрег указанием в договоре своего статуса менеджера группы. У него был контракт с Пейджем о совместном владении Superhype, но все остальное было сделано чисто на словах, а не юридически. «У нас просто было джентльменское соглашение, — рассказал Крису Уэлчу Джон Пол Джонс. — [Питер Грант] получал обычные менеджерские гонорары и проценты с записей как исполнительный продюсер. Все было по–честному, и, как результат, группа была действительно довольна».

Когда Грант вернулся в свою комнату в отеле Plaza и поднял телефонную трубку, чтобы сообщить хорошие новости Джимми, он знал, что настоящая работа теперь только начинается. Но он также был более уверен в себе и в том, что он делал, чем когда–либо раньше. Словно чтобы подтвердить его вновь обретенную уверенность, все билеты на первое выступление группы под названием Led Zeppelin 10 декабря в клубе Marquee в Лондоне были, на удивление, распроданы. Он вспоминал: «Вскоре после обеда я шел из нашего офиса на Оксфорд–стрит в сторону Уордор–стрит. И я подумал: «Черт меня подери, это очередь?“ Там выстроились уже человек двести».

Через три вечера они выступали в Bridge Country Club в Кентербери, том самом, где Джефф Бек впервые увидел Led Zeppelin. «Все пошло слегка не так», — с улыбкой вспоминал Бек. Усилитель, который, как он позже понял, был одним из его собственных, «позаимствованный» Грантом, взорвался посреди концерта. Но что его поразило по–настоящему — так это «потенциал. Это было просто ошеломительно, здание ходило ходуном, и всем сносило крышу». Сравнивая их с The Jeff Beck Group, он признал: «Их солист привлекательнее… золотые локоны и обнаженная грудь — и все девчонки влюблены в него. Еще у них был Бонзо на ударных, и тот творил любую свистопляску». Это был, как он заключил, «куда лучший состав, чем у меня… Я был ослеплен завистью».

К тому времени первая часть аванса Atlantic была положена в банк, к Пейджу вернулись деньги, которые он вложил в издержки тура и записи, плюс основательная прибавка наличными, чтобы вознаградить его старания, а остальные участники группы с удовольствием получили от Гранта большие толстые чеки на 3 000 фунтов каждый. Плант и Бонэм, в частности, были в экстазе. Большее, что ударник когда–либо получал за свою игру, — это 40 фунтов в неделю у Тима Роуза, а Плант все еще считал свое жалование в 25 фунтов в неделю от Zeppelin подарком богов. Бонзо тут же побежал покупать новый Jaguar XK 150. Плант,

женившийся в ноябре на Морин — быстрая церемония в местном ЗАГСе перед тем как прыгнуть в машину и погнать в Лондон на концерт группы в Roundhouse тем же вечером (он чуть не пропустил шоу, когда его старый драндулет развалился на шоссе), — потратил деньги на первоначальный взнос за большой обветшалый дом за городом. Морин была уже глубоко беременна, когда они решили пожениться, и отчасти по этой причине Плант позвал нескольких друзей съехаться с ними, образовав что–то вроде полукоммуны, которой он бы руководил — благосклонно, по его мнению, хотя право собственности на имущество никогда не подвергалось сомнению, — несколько следующих лет. Он решил, что и для Морин будет неплохо иметь какую–то компанию, пока он будет в турне с новой группой.

Всем, кто знал их, было очевидно, что в жизнях Роберта Планта и Джона Бонэма началась совершенно новая глава. «Мы были одного поля ягоды, Боже, это поразительно! — рассказал мне Плант в 2005-ом. — Плюс, мы здорово играли. Играли с ребятами, которые были несколькими лигами выше, чем все, с кем мы играли до этого. Итак, мы были напряжены, натянуты и озадачены в музыкальном плане. Было много требований, которые в конце концов сблизили нас. Мы вместе возвращались домой с репетиций у Джимми в Пэнгборне на фургоне Ford Anglia матери Бонзо — и начали общаться как двое парней из «черной страны» [Каменноугольный и железообрабатывающий район Стаффордшира и Уорикшира. — Прим. пер.], которым было что обсудить. Честно говоря, в первый раз мы нашли что–то настолько значительное. В музыкальном плане это было поразительно. И все создавалось с учетом нашего собственного вклада, что делало это еще более поразительным. Ведь мы не собирались больше заменять кого–либо, то, что было The Yardbirds, стало Led Zeppelin в ту минуту, когда мы начали играть. Мы много разговаривали об этом и заложили основы близости, которая, возможно, базировалась на нашей наивности. Мы были крупными рыбами в маленьком пруду там, в «черной стране», и вдруг мы попали в ситуацию мирового масштаба, сидя вместе у станков и не понимая, какой инструмент выбрать».

Мак Пул вспоминал, как он столкнулся с Бонэмом примерно в то же время. «Он сказал мне: «Мы только что получили немного денег авансом от звукозаписывающей компании“. Я ответил: «Ловко вы“, — думая, что он расскажет, может, о сотне фунтов. Но речь была о нелепой сумме в две или три штуки. Я сказал: «Что?» — держа в уме, что он тогда жил в муниципальной квартире в Дадли. Три штуки по тем временам — это как новый дом. Я чуть сквозь землю не провалился. Он ответил: «Да, наш

менеджер заключил для нас эту потрясающую сделку». Думаю, покупая всем выпивку, Джон был настолько же потрясен, насколько и я. Он раздавал напитки всем вокруг, словно это был пустяк, ведь в тот раз он впервые увидел настоящие деньги. Именно это заставило меня подумать, что они добьются своего. А как только он проиграл мне оригинальные демо–записи, я знал, что группа сделает это».

Все еще было впереди, но теперь, когда у тебя было немного бабла в заднем кармане, Реддич уже казался тебе бесконечно далеким. Это не значит, что ты смог бы забыть место, где родился — это жалкое подобие дома в городке Черной страны. Или дату — 31 мая 1948 года, Близнец, что бы это, черт возьми, не значило. Мама говорила, что ты должен был появиться на свет днем раньше, но подобно одному из тех занятных пассажей на ударных, которые ты любил исполнять, ты дождался самого последнего момента. Ты, как всегда, старался довести любого до предела, так что твоей маме пришлось промучиться в родах двадцать шесть часов, пока ты не соизволил появиться. Да и тебя это почти убило. Позже они сказали ей, что твое сердце неожиданно остановилось, после того как дежурный пьяница–доктор нетвердым шагом ушел домой. Но, как говорила мама, медсестра, к счастью, смогла вовремя оказать помощь. И позже сказала ей, что ребенок чудом остался жив. Впрочем, ты обычно смеялся, когда мама рассказывала об этом. Тебя забавляло представлять их всех там, стонущих и скулящих, ждущих, пока ты просунешь свою голову в дверь.

Реддич когда–то был известен своим производством иголок и вызывающим рвоту сыром Бечли. Но к тому моменту, когда ты появился, он просто стал еще одной частью Брама. Ну или почти — на расстоянии автобусного маршрута. Тебя назвали в честь отца, который был назван в честь своего отца — Джон Генри Бонэм. Твою маму звали Джоан, и ты был первенцем. Твой отец, а для друзей Джек, был плотником по профессии и управлял собственной строительной компанией J. H. Bonham & Son. У Джоан был магазинчик на углу, где она торговала всем, от хлеба и сладостей до виски и сигарет. Затем, когда тебе было три года, родился твой брат Майкл (Мик). Потом была еще сестра Дебби, но она появилась слишком поздно — тебе уже было четырнадцать, и ты пустился в разъезды.

Ребенком ты жил со всеми в маленьком доме в Хант Энд на окраине города. Вы с Миком все время играли во дворе. Иногда ты ходил на одну из строительных площадок, где работал твой отец, и тоже играл там. «Осторожнее, Джон! — призывал отец. — Ты

убьешься, черт возьми, прыгая с этой стены». Тебе было все равно. Ты любил, когда все смотрели на тебя. Даже совсем малышом ты был в центре внимания, всегда шумный, лазающий и дерущийся, кричащий и разбивающий что–то. Постоянно падающий, в ушибах, но снова прыгающий наверх и делающий то же самое. Тебе нравилось колотить по вещам сильнее, еще сильнее, еще. Ты начал играть на ударных в пять лет. Конечно, не настоящих, не будь глупцом. Ты говорил, что «играл на контейнере из–под соли для ванны с проводами на дне и на круглой жестянке из–под кофе с прикрепленной к ней ненатянутой проволокой, чтобы достичь эффекта малого барабана. К тому же рядом всегда были мамины горшки и кастрюли».

Бедная мама. Ее руки были заняты тобой. А когда появился Мик, то начался полный хаос. Впрочем, она как–то справлялась. Люди тогда вообще справлялись. И уж твои мама с папой в любом случае. Они никогда не бедствовали. В промежутке между строительным бизнесом и магазином они делали все правильно. Одна из первых семей на улице, у кого появились собственная машина и телефон, а ты, как и полагается, набивал себе карманы конфетами из магазина. Впрочем, ты был шокирован, когда они решили послать тебя и Мика в «Уилтон–хаус» — местную аристократическую школу. Родителям приходилось платить, чтобы их дети попали туда, и там было предостаточно снобов. Не вы с Миком, а все остальные. Ты знал, что мама с папой хотели для тебя самого лучшего, но ты ненавидел это место. Учителя, конечно, были в большинстве своем ничего. Но, боже правый, эта униформа! Вы с Миком неплохо смотрелись вдвоем, когда каждое утро выходили из дома в своих полосатых коричнево–бело–синих блейзерах и кепках. Но, так как вы были вдвоем, все было не так плохо. Однако вам нужно было проходить мимо «Сент — Стивен», куда шли все остальные ребята, жившие рядом. Эти ублюдки неизменно кричали тебе вслед: «Ну что, одел пижаму?» Мик смотрел прямо перед собой и старался игнорировать их, но ты был сыт этим по горло. «Ну–ка иди сюда, — говорил ты, — сейчас разберемся!» И ты бежал за ними, чтобы их проучить. «Их бывало человек десять! — вспоминал потом Мик. — То ли он не умел считать, то ли плохо видел, но каждый раз нам доставалось».

И что? Тебе было все равно. К чертям их, если они не могут перенести шутку, — вот, что ты обычно говорил. Пусть они крутые парни для вашего возраста, но вы с Миком неизменно ввязывались в драку. «Мы с Джоном были очень похожи, — вспоминал Мик. — Кому–то было достаточно лишь посмотреть на нас или сказать что–то не то, и мы сразу хотели драться против всего мира». Иногда вы даже дрались друг с другом, просто ради

озорства. Ты вырвал страницу из ежегодника Мика, а он в ответ раздавил твои часы, вот свинья! Тогда ты действительно рассердился и разбил его простенькие часы, а он даже швырнул в тебя разделочный нож! Мама зашла и увидела, что нож торчит из двери и впала в беспредельное бешенство! Так что она позвала папу, чтобы тот дал вам обоим по заслугам, но он был таким мягким человеком, что, когда дело доходило до чего–то такого, он в итоге не делал ничего. Поэтому он просто кричал и угрожал, что отдубасит вас. Но никогда и этого не делал. Не по–настоящему. Хороший папа, крутой парень. Однажды он купил фургон и каждое лето на каникулы возил вас всех на побережье. А затем купил лодку и брал вас с Миком на канал рыбачить. Он был чертовски хорошим малым, твой отец. С руками, как лопаты.

Единственное, что тебе действительно нравилось в школе — это спорт. Мик любил футбол, а ты предпочитал крикет, даже после того как шальной мяч сломал тебе нос. В тот день ты даже не играл — просто стоял у края поля, болтая с девчонкой, как вдруг мяч прилетел тебе прямо в лицо. Было облегчением наконец–то навсегда покинуть Уилтон, когда мама с папой отправили тебя вместо этого в местную среднюю современную школу Лодж Фарм Каунти. Не то чтобы ты особо хорошо учился и там. Когда в пятнадцать ты выпустился, директор, настоящий высокомерный идиот, сказал маме с папой, что из тебя «даже мусорщик хороший не получится».

Но потом, если верить твоему брату, ты был «негодяем, без сомнений», который постоянно «получал розги». Одним из тех малых, которые «постоянно во все вмешивались» и «особенно бросались в глаза». Вообще–то, ты не думал, что был так плох. Особенно после того как заболел барабанами, всерьез и надолго, так сказать. Ты был хорош и в плотничном деле — вероятно, это передалось от отца, — помогая с постройкой школьной теплицы. Но как только появились барабаны — все, ты пропал. Ничто больше не имело значения, не по–настоящему. Тебе было десять, когда ты уговорил маму купить тебе первый барабан, пятнадцать — когда уговорил отца купить тебе первую полноразмерную установку, подержанную Premier. «Она была едва ли не доисторической, — вспомнишь ты. — Почти все металлические детали заржавели». Ну и что, черт возьми? Тебя это не волновало. «Я не чувствовал тяги ни к какому другому инструменту. Позже я немного играл на акустической гитаре, но на первом месте всегда были ударные. Все эти работы мастера на все руки я в расчет не принимаю». Чертовски верно, дружище.

Настоящей поворотной точкой стал фильм The Benny Goodman Story, который ты увидел по телевизору однажды в

воскресенье. Ты не верил своим глазам, смотря, как ударник Джин Крупа исполняет 'Sing, Sing, Sing'. Такого ты никогда не видел — никогда в жизни! Просто блестяще! Тогда ты впервые осознал, что ударникам не обязательно торчать сзади, пока парни впереди — певцы, гитаристы и кто там еще — получают все внимание, что ударники тоже могут быть звездами шоу. Как ты объяснишь годы спустя, болтая за пинтой пива с Крисом, славным малым из Melody Maker: «Джин Крупа был первым ударником большой группы, которого реально заметили. Он вышел прямо вперед и играл на ударных куда громче, чем это когда–либо делали до него, — и куда лучше. Люди не придавали особого внимания ударным, пока не появился Крупа».

Хотя Питер Грант все еще питал надежду заключить отдельный контракт в Британии, выход первого альбома Led Zeppelin в Америке — в соответствии с модой того времени украшенного только именем группы в качестве его названия, — был запланирован на 12 января 1969 года. Когда оказалось, что этот отдельный британский контракт заключить нереально, Грант спешно предложил Atlantic права «на остальной мир», которые они с удовольствием купили за бесценок, и альбом, в конечном счете, должен был появиться на свет в Британии в марте. Тем временем, в Америке стартовала основательная рекламная кампания, начавшаяся с самого первого пресс–релиза Atlantic Records с заголовком, набранным большими буквами:

ATLANTIC RECORDS ПОДПИСАЛА КОНТРАКТ С НОВОЙ ЯРКОЙ АНГЛИЙСКОЙ ГРУППОЙ LED ZEPPELIN, ОДНА ИЗ КРУПНЕЙШИХ СДЕЛОК ГОДА!

Дальше следовало: «Ведущие английские и американские рок–музыканты, слышавшие треки, сравнивают пластинку с лучшими работами Cream и Джими Хендрикса». Обвинения в очковтирательстве последовали незамедлительно, особенно после того как стало известно, что Atlantic подписала контракт с группой, даже не посмотрев на их игру вживую: кощунство, ведь музыка в те времена была самоцелью. В результате, даже после выпуска альбома, когда люди могли сами решить, достойно ли его содержание звания «одной из крупнейших сделок года», американские СМИ поделились на тех, кто любил Led Zeppelin, и тех, кто их ненавидел, — и ничего среднего. Этот расклад будет действовать еще долго после того, как сама группа прекратит существование.

Тем не менее, учитывая нежелание британского

музыкального бизнеса разглядеть коммерческий потенциал новой группы, Грант и Пейдж делали ставку на Америку, где рассчитывали получить поддержку, в которой группа крайне нуждалась, если они действительно собирались стать новыми Cream. Существовал единственный способ для этого: гастролировать без остановки, пока люди не забудут об обвинениях в надувательстве и не получат шанс составить свое собственное мнение. Вот ключ, сказал Грант. Пейдж согласился. И чем раньше, тем лучше, сказал он. Поэтому Джи принялся за работу. С помощью Фрэнка Барсалоны, старого и проверенного контакта в Premier Talent, а впоследствии одного из известнейших американских импресарио, плюс пятилетнего опыта работы с американской концертной сетью, Грант точно знал, с чего начать. The Fillmores в Нью — Йорке и Сан — Франциско, The Boston Tea Party, The Grande Ballroom в Детройте, The Kinetic Circus в Чикаго, The Whisky A Go Go в Лос — Анджелесе… за несколько дней Грант составил маршрут, включавший более двадцати американских городов. И хотя в будущем его заключенная им невероятно трудная сделка с американскими промоутерами станет легендой, он даже не терял время, чтобы поторговаться о гонорарах. Не для этого тура. В то время как The Yardbirds в зените славы получали в США 2 500 долларов за шоу, с учетом того, что первый альбом Zeppelin еще не вышел, Грант был счастлив, если смог выжать из промоутеров 1 500 долларов за шоу в течение этого первого американского тура. Иногда они играли за такую мелочь, как 200 долларов, — меньше сотни фунтов. Принимая во внимание затраты на отправку группы в Америку, общий итог в финансовом отношении был бы убыточен. «Однако это того стоило, — доказывал Пейдж, — мы не переживали. Нам просто хотелось проехать по Америке и сыграть нашу музыку». Позиция была такова: «поехать туда, трудиться изо всех сил, дать им все, что можем, а если не сработает, вернемся в Англию и начнем с начала. Заметьте, никто бы не привез нас обратно, если бы мы умерли. Это была действительно наша забота».

Была только одна заминка: это означало, что группа улетит на Рождество. Джон Пол, Роберт и Бонзо были женаты. Джимми жил с американкой по имени Линн, которую он встретил в Бостоне во время последнего тура The Yardbirds. Какого черта, — рассуждал Грант, — они молоды и смогут провести еще уйму рождественских вечеров со своими девчонками. После того как они выиграют войну, — сказал он им, — они могут делать все, что их долбаной душеньке угодно. А пока им надо делать то, что им, черт возьми, сказано. Кому не нравится, может валить туда,

откуда пришел, — сказал он, зная, что никто из них этого не захочет.

Тем не менее, он не торопился сообщать им неприятные новости. Но когда он наконец собрал всех в своем офисе на Оксфорд–стрит и честно все рассказал, то был поражен, насколько хорошо, казалось, они это восприняли. «Все это, — объяснил он, — начнется с вашего выступления на разогреве для Vanilla Fudge. О, оно приходится как раз на 26 декабря…» На тот случай, если они не поняли картины, он добавил: «Это день после Рождества. Что означает, что вам надо вылететь из Англии двадцать третьего декабря». Реакция на план Гранта была неоднозначной, но никто не хотел терять лицо, признавая, что новость вступила в противоречие с его планами. Плант, жена которого, Морин, только что родила дочь по имени Кармен Джейн, был в самой сложной ситуации. Однако, словно для того чтобы не показать виду, он первым заговорил в поддержку плана. «Что ж, давайте сделаем то, что должны, — сказал он. — Когда наш самолет?»

Группа была уже взволнована надвигающейся поездкой в США, и Грант сообщил им еще одну припасенную новость: вообще–то он с ними не полетит. Во всяком случае, не на Рождество. Грант был тридцатитрехлетним семьянином, уже много раз путешествовавшим по Америке, и было мало заманчивого в перспективе провести Рождество и Новый год вдали от его жены Глории и двухлетнего сына Уоррена в компании еще относительно незнакомых людей. Вместо него, по крайней мере, в первые пару недель тура группа будет на попечении нового гастрольного менеджера, двадцатичетырехлетнего старшины корабельной полиции из западного Лондона, который уже работал на Моста и Гранта: Ричарда Коула, или «Рикардо», как он любил себя называть. Разочарованные, но не особо встревоженные, — Пейдж и Джонс уже знали Коула — Плант и Бонэм вслед за остальными молча кивнули в знак согласия. Джонс впервые встретил Коула в 1965-ом, когда гастролировал с The Night Timers, первой группой, фургон которой водил и обслуживал Коул. С тех пор бывший неквалифицированный рабочий поднялся вверх по карьерной лестнице до должности дорожного менеджера Unit 4 + 2, The Who, The Yardbirds (там они с Пейджем и познакомились), The Jeff Beck Group, Vanilla Fudge, The Rascals, The Searchers, The New Vaudeville Band и, наконец, Терри Рида, с которым он только что завершил тур по США. Так как Ричард уже был в Лос — Анджелесе, Грант поручил ему найти приличный отель для группы и встретить их на машине в аэропорту LAX

рождественским вечером.

Оставалось отыграть последний концерт в Англии, в пятницу, 20 декабря, в месте с малообещающим названием Fishmonger's Hall («Зал торговцев рыбой») — небольшом помещении над пабом Fishmonger's Arms на Вуд — Грин–Хай–роуд, — где они были заявлены как «Led Zeppelin (бывшие The Yardbirds)». Тремя днями позже они собрались в лондонском аэропорту, где вместе с другим роуди, Кенни Пикетом, сели в самолет до Нью — Йорка. Там они делали пересадку на рейс до Л. А. Все, за исключением Джонса, который решил проигнорировать желания Гранта и взял с собой свою жену Мо. Хотя Мо и не присоединялась к туру, Джонс не желал встречать Рождество без нее, и придумал для них альтернативный план провести Рождество в соседнем Нью — Джерси с темнокожей американской певицей Мэделин Белл, которую Джонс знал по совместным сессиям в Лондоне. Он мимоходом поставил всех в известность, что сам доберется из Нью — Джерси до Денвера, где должен был состояться их первый концерт, и они встретятся снова 26 декабря.

«У нас было Рождество в духе соула, и это было блестяще! — вспомнит Джонс годы спустя. — А потом нам надо было ехать повидать остальных близких. Куда бы мы ни приезжали, везде нас ждало угощение. Столько еды я не ел в жизни. Они были по–настоящему прекрасными людьми». Это был, однако, первый четкий пример того, как Джон Пол Джонс создавал «свое собственное место в группе», как он это теперь называет. Не склонный понапрасну тратить слова и без причины повышать голос, Джонс, тем не менее, обладал спокойной решимостью делать все по–своему, всякий раз когда было возможно. Пока он всегда четко исполнял свои профессиональные обязательства, что такого, если он решит не проводить собственное время в компании остальных? Пейдж, уже закаленный ветеран дорог, был более чем счастлив пойти своим путем, а Плант с Бонэмом наслаждались временем, проведенным вместе, так что ни у кого больше не было причин для жалоб. Если что, у них было не больше желания проводить время в компании их профессорского басиста, чем у него — в их компании. Эта модель поведения сохранится на все их годы их сотрудничества.

Рожденный в Сидкапе, в графстве Кент, 3 января 1946 года, ты, как и Джимми, Козерог. Консерватор от рождения, так сказать. Тихий и сдержанный снаружи, упрямый и непоколебимый внутри. И, подобно Джимми, ты единственный ребенок: замкнутый, довольный собой и не особо стремящийся угодить другим. А все остальное в мире приходит и уходит. Ты же есть

просто ты — «другого не дано».

В тихом омуте черти водятся — фраза, будто созданная для того, чтобы охарактеризовать тебя. Это означает, что другие недооценивают тебя, видя только спокойную поверхность. Ты знаешь об этом, но остаешься равнодушным. Пусть другие делают и говорят что хотят, какое тебе дело? Идеальные качества для статуса «невоспетого героя» — годами большинство людей будет видеть лишь бас–гитару в твоих руках или клавишные, за которыми ты сидишь. Даже когда они видят, как ты наклоняешься, чтобы отыскать акустическую гитару, или замечают тебя в списке создателей альбома и что ты играешь также на мандолине, кото, педальной слайд–гитаре, цитре, укулеле, виолончели, синтезаторе, блок–флейте или на любом другом инструменте, то все равно не очень понимают этого. Что ж, это их дело. Ну, или нет. Но что тебе с этого? Абсолютно ничего.

Твой отец Джо был таким же. Профессиональный концертный пианист и аранжировщик с оркестром Ambrose — он научил тебя не просто музыке. За серьезным лицом пряталось удивительно беспристрастное чувство юмора. Когда он не исполнял произведения для Легкой программы BBC — Россини, Гендель, Равель и Оффенбах, — он работал на полставки в музыкальном комедийном дуэте вместе с твоей мамой, представляя самые популярные современные хиты Марио Ланца, Ронни Хилтона, Ли Лоуренс, Веры Линн и Дональда Пирса. Иногда они приглашали возглавить дуэт «популярную» певицу — симпатичную молодую девушку по имени Кэти Кирби. Как же смеялся твой отец, когда годами позже его сын был нанят в качестве сессионного гитариста на запись некоторых хитов Кэти. И с тобой был известный сессионный гитарист Малыш Джимми Пейдж…

Так как твои мама с папой постоянно были заняты и часто уезжали гастролировать по провинции, для ребенка, даже такого музыкально развитого, как ты, времени не оставалось, — и тебя послали в пансион Christ's College в Блэкхите, на юго–востоке Лондона, где ты могу получить классическое музыкальное образование. Даже хотя тебе было не по себе из–за перспективы жить далеко от дома, для тебя это было прекрасной возможностью, — сказал отец. Ты большой счастливчик. Именно в пансионе ты научился играть на духовом органе в школьной капелле. Там же у тебя появилась неприязнь к организованным играм, и ты обнаружил, что ты на высоте, когда «остаешься один, чтобы разобраться с этим», как ты выразился. Чтобы порадовать отца, ты согласился также учиться игре на саксофоне, но долго это не продлилось. Чертова штуковина действовала тебе на

нервы.

Вне класса ты восхищался, однако, не только классическими фортепианными произведениями Сергея Рахманинова. Ты одобрял и буйный блюз загадочных американских титанов вроде Биг Билла Брунзи, Фэтса Уоллера и, далее, Джимми Смита, «Брата» Джека Макдаффа и Ричарда «Грува» Холмса. Также через блюз ты в конце концов откроешь для себя джаз, а именно головокружительный свободный стиль Чарльза Мингуса. У тебя началась своего рода двойная музыкальная жизнь: ты посвятил себя обучению игре на фортепиано и классической музыке, но все больше увлекался современными формами. В четырнадцать ты был уже достаточно хорош, чтобы стать хормейстером и органистом в местной церкви. В тот же год ты уговорил родителей позволить тебе купить первую бас–гитару — цельнотельную электрогитару Dallas, — после того как стал одержим невероятно быстрой игрой чикагского басиста и лидера группы Фила Апчерча, чья инструментальная композиция 1961 года 'You Can't Sit Down' содержала первое соло на басу, которое ты услышал. Ты пытался перетянуть струны на старом укулеле, которое собирало пыль на семейном пианино, но это было не то. В итоге, ты попросил отца выступить в качестве гаранта соглашения о покупке гитары Dallas в рассрочку. Гитару ты ловко запитал через отремонтированный усилитель от старого телевизора и сразу же мог использовать ее, начав бренчать под пластинки вроде 'Freight Train', скиффл–хит Чеса Макдевитта, хотя и не слишком громко, чтобы не беспокоить соседей. Главным образом, ты подыгрывал всему, что попадало в эфир Легкой программы.

Вооруженный своим новым шикарным басом, ты начал играть с другими детьми своего возраста и старше в молодежном клубе местной церкви, который открывался после воскресной вечерни. В сформировавшейся группе не было барабанщика, поэтому тебе приходилось играть в необычном ударном стиле на низких ладах. Этот стиль ты разработал самостоятельно, чем в самом деле был очень доволен. Дела у группы под названием Deltas шли довольно хорошо, и вас стали приглашать на свадебные церемонии, уличные вечеринки и летние праздники. На некоторых выступлениях к вам присоединялся даже отец, игравший на пианино. Те участники группы, которые стояли, совершенствовали синхронные движения ног, характерные для The Shadows, а ты стал экспертом в исполнении горячих хитов. К твоим семнадцати годам ты был так хорош, что даже время от времени получал предложения выступить с разных американских армейских баз, вроде той, в Дартфорде, где подросток Майкл Джаггер на каникулах подрабатывал учителем физкультуры. Как и Майкл,

именно там ты впервые познакомился с американскими пластинками в музыкальных автоматах — опьяняющей смесью блюза, кантри–энд–вестерна и попа. В один из тех вечеров ты в первый раз услышал записи Tamla Motown и едва не помешался, как говорится. Ты просто не мог поверить, каким неистовым и победоносным был звук баса. Если тебе и нужно было еще доказательство, что именно бас дал этим пластинкам их звучание, то все было здесь, в бороздках каждой записи Motown, которую эти огромные старые американские музыкальные автоматы вытягивали для тебя.

Ты больше не играл на органе в церкви по воскресеньям, и интерес к классической музыке стал спадать. Твои виды на будущее разительно изменились за эти два года. Прежде ты представлял, как пойдешь по стопам отца и присоединишься к оркестру, а теперь в твоей голове была целая вереница новых возможностей. Не то чтобы ты сказал что–то маме с папой. Опыт научил тебя, что такого рода идеи всегда лучше держать при себе. Когда кто–то намекнул тебе, что бывшие звезды The Shadows Тони Миэн и Джет Харрис проводят прослушивания, чтобы найти басиста в их новую группу, ты тут же оказался в поезде, который вез тебя в Лондон на прослушивание в верхней служебной комнате паба в Вест — Энде. Ты чертовски волновался, ведь это была настоящая группа. Они только что заняли первую строчку в хит–параде с песней 'Diamonds' (в которой, к твоему молчаливому изумлению, как ты узнал годы спустя, на гитаре играл Пейджи) и теперь искали басиста, чтобы собрать гастрольный состав.

Ты не особо ожидал, что тебе предложат работу. Не потому что думал, что недостаточно хорош: ты знал, что это не так. Ты просто не мог представить себя в группе вроде этой, выступающим на настоящих концертных площадках, заполненных людьми, гастролирующим по стране. Но они сделали тебе предложение — с условием, что ты избавишься от басовой электрогитары Burns, на которой ты тогда играл (вместе с гигантским усилителем Truvoice и колонками, которые были почти такими же высокими, как ты сам), и заменишь ее на Fender вроде тех, что использовали они. Ты никогда не принадлежал к людям, которым надо повторять дважды, поэтому в те же выходные ты купил себе куда более профессиональную (и дорогую) бас–гитару Fender Jazz — такую же гитару ты будешь использовать, фактически, аж до 1975 года…

Отсутствие Джонса, конечно, облегчило жизнь Коулу, которому теперь предстояло нянчиться в Рождество только с тремя молодыми музыкантами вдали–от–дома. Коул

забронировал им два отдельных бунгало в «Шато Мармон», в стороне от бульвара Сансет: Бонзо и Плант вместе, а Пейдж — с ним самим. «Мармон» был печально известным убежищем голливудских кинозвезд. Здесь Джин Харлоу крутила интрижку с Кларком Гейблом. Здесь Пол Ньюман встретил свою будущую жену Джоан Вудвард. Годы спустя здесь погибнет от передозировки Джон Белуши. Еще позже Хит Леджер будет заснят здесь вдыхающим белый порошок. В 1969, однако, «Мармон» стал последней рок–н–ролльной тусовкой. Место обладало особой атмосферой, пользующейся дурной славой, которая идеально подходила для выходок, что любили устраивать большинство групп, с которыми приходилось работать Коулу. Ранее в тот же год Грэхем Нэш прожил тут пять месяцев. До этого пьяный Джим Моррисон вывалился из окна второго этажа, повредив спину и ноги. Сейчас роуди Alice Cooper голыми играли в футбол в бельэтаже. Но не считая пары банальных сражений с едой, никто из этой новой компании, казалось, не проникся этим — за исключением Джимми, конечно, да и тот выглядел необычно озабоченным. Коул был озадачен. Сопровождая The Yardbirds во время их финальных американских гастролей всего полгода назад, он, казалось, уже знал все о Джимми Пейдже. Как он любит расслабляться между концертами, собирая предметы искусства и разыскивая антиквариат — или, что еще лучше, ухаживая за девушками. Рикардо был готов помочь ему принять участие во всех дорожных удовольствиях — и ожидал, что будет делать это снова, как только начнется тур. Но остальных ему надо будет еще разгадать. Его первым впечатлением о Бонзо было: «приятный парень с богатым чувством юмора и заразительным смехом». А Роберт «обладал аурой высокомерия — высокомерия вместе с беспокойством, что создало у меня чувство, что его сложно будет понять».

На деле же Плант страдал от жутких нервных припадков. Это обстоятельство и джетлаг от долгого перелета превратили его в полного глупца. Первым концертом группы было выступление на разогреве у Vanilla Fudge вместо изначально анонсированной в качестве разогревающей The Jeff Beck Group, и Плант был практически парализован от страха перед этой перспективой. Это была Америка, наконец–то, место, куда он мечтал попасть, где он мечтал выступать большую часть своей жизни. Теперь он здесь и боится провалиться, боится разочаровать всех и разбить их общую мечту о Zeppelin, еще до того как он оторвется от земли. Он был уверен, что Джимми еще питает сомнения относительно него — не как певца, но как исполнителя, кого–то, кто подходит, чтобы делить с ним сцену. И он знал, что в мире Джимми певцы

приходят и уходят, это вам не чертовы The Beatles и даже не The Stones. Что в этой группе была только одна звезда — и этой звездой не был он. Он только что женился, получил поддержку в виде аванса от Atlantic, все его будущее раскрывалось перед ним как никогда раньше, и он должен был быть на седьмом небе, — говорил себе Роберт. Вместо этого он никогда не чувствовал себя столь одиноким и оторванным от дома. Никогда не чувствовал себя совершенно сбитым с толку, мужик.

Даже от его приятеля Бонзо было мало помощи. Не в силах разглядеть беспорядок, творящийся в душе его друга, он был озабочен собственными проблемами. В отличие от Планта, он не переживал по поводу своего места в группе. Бонзо знал, что был хорош, и не нуждался в подтверждении этого из уст какого–то южного козла. Нет. Бонзо просто бесился из–за того, что он не дома в Рождество. Он скучал по Пэт и Джейсону. Тот факт, что более старший и умудренный опытом Джонси как–то смог добиться возможности провести Рождество вместе с женой, только больше расстраивал его. Это не дело, черт возьми. Но он же взял деньги, так? Купил большую сверкающую машину? Теперь настала пора поработать. Поэтому он держал рот на замке и старался изо всех сил. Но ему это совсем не нравилось. В результате, не понимая в действительности трудностей остальных, в те первые дни Плант и Бонэм держались вместе, как двое выживших в кораблекрушении, цепляющихся за одну дрейфующую доску. Они не просто делили комнату, они даже не выключали свет и не засыпали, пока оба не устроятся удобно в кроватях. Пейдж, слишком погруженный в свои мысли, казалось, не замечал этого, но Коул все трезво оценил. Они научатся.

Когда в Рождество Бонзо приготовил им рождественский обед на кухне бунгало, ни у кого не было настроения насладиться им. Кроме того, за окном был теплый солнечный день, слишком жаркий, чтобы есть индейку и жареную картошку. Рождества не ощущалось. Плант, еле способный удерживать пищу в своем желудке, просто отказался. «Я ненавижу говорить об этом, — вздохнул он, — но быть так далеко от моей жены в Рождество действительно дерьмово». Бонзо проворчал что–то в знак согласия, но подождал, чтобы узнать, что скажет Джимми. Он только кивнул. «Это жертва, — согласился он, — но она будет вознаграждена. У этой группы есть все для этого. Давайте сделаем все, что в наших силах». Он поднял стакан после тоста, и остальные присоединились, но никто не улыбался.

На следующее утро после очередной бессонной ночи в бунгало Планта и Бонэма Коул рано разбудил их и отвез обратно в аэропорт, где они сели на рейс TWA в Денвер. Там он взял

напрокат машину и привез их прямо в Auditorium Arena, где Джонс уже ждал их за кулисами. Теперь нервничал уже не только Роберт. Перед концертами им всегда было не по себе, но в тот раз особенно: Плант мерил шагами крошечную гримерку, куря одну сигарету за другой и неконтролируемо пробегая своими длинными пальцами по упрямым светлым локонам, Бонзо одержимо стучал барабанными палочками по каким–то картонным коробкам, которые он нашел, в то время как более опытные, но не менее обеспокоенные Пейдж и Джонс стояли рядом и избегали встречаться глазами друг с другом, вместе молча куря и дрожа мелкой дрожью.

Когда они первый раз выступали на разогреве у другой, как считалось, более знаменитой группы, выходя перед Vanilla Fudge, то казалось, что это дорога прямо в омут. The Fudge преуспевали и были знамениты тем, что газета International Times восхищенно описывала как «расплавленный свинец на виниле» из их медленных и тягучих записей поп–хитов вроде *'You Keep Me Hanging On'* группы Supremes и *'Ticket to Ride'* The Beatles. Будучи беспредельно амбициозными, они построили свою репутацию в Америке, открывая шоу Хендрикса, The Who, Cream и The Doors и, как говорили, часто отнимали овации у главного исполнителя. У Zeppelin был тот же лейбл — Atlantic — и то же доверенное лицо в Нью — Йорке — Стив Вайс. Они уже делали тур вместе с The Jeff Beck Group, и тогда Грант с Коулом относились к ним хорошо. Но это не значило, что ребята из Fudge собирались дать этим британским новичкам фору. Они уже прошли тяжелый путь, как раз тот, на котором сейчас были Zeppelin. И теперь, когда они были главными исполнителями в афише, они не собирались идти на уступки кому–либо — другу или врагу. Все это промелькнуло у Джимми в голове, когда он стоял за кулисами, покуривая и стараясь делать вид, что ему все равно.

Наконец, после того как прошла, казалось, вечность, заявленная в афише третьей группа Zephyr завершила свое выступление и медленно покинула сцену. Четверо парней из Zeppelin размышляли, сколько им еще придется ждать своей очереди. Ответом было: недолго. Едва ли пятнадцать минут спустя громыхающий американский голос объявил по громкой связи: «Дамы и господа, с первым американским выступлением, из Лондона, Англия, пожалуйста, встречайте… Led Zeppelin!» Под редкие хлопки вежливых аплодисментов они гуськом спустились по бетонной лестнице на сцену. Беспокойства им добавляло еще и то, что выступать надо было на вращающейся платформе. Джимми уже делал это раньше на выступлениях в Америке, где идея играть во все стороны была популярной, но никогда это не

любил. Роберт, босой, все еще взволнованный, неоднократно представлявший участников группы по имени, пока они играли первые номера, был сбит с толку, не понимая, к кому ему обращаться. Он начинал фразу, а к тому времени, когда она заканчивалась, перед ним уже были совершенно другие лица. Остальным, кто не зависел от зрительного контакта с аудиторией, было полегче. Джонси держался рядом с ударной установкой, где Бонэм занимался вколачиванием своих инструментов в землю. В конце концов, Роберт просто закрыл глаза и стал надеяться на лучшее.

Первые номера прошли как в тумане… *‘Good Times Bad Times’*… *‘Dazed and Confused’*… *‘Communication Breakdown’*… Скрипичное представление Джимми в ‘Dazed…’ прошло особенно хорошо, как это всегда бывало во время прошлых гастролей The Yardbirds. К концу выступления что–то произошло. Группа справилась с волнением и была в ударе. Роберт размахивал руками, как Джо Кокер, Джимми вертел свой бросающийся в глаза Fender Telecaster 1958 года, подаренный ему Джеффом Беком, вокруг коленей, и ноты вылетали из него, как искры из костра. Дальше *‘I Can’t Quit You Baby’*… *‘You Shook Me’*… *‘Your Time Is Gonna Come’*… в контракте было прописано сорокаминутное выступление, но в итоге они играли больше часа, и мало–помалу нараставшее возбуждение в толпе в конце концов разразилось неожиданно оглушающим крещендо аплодисментов, когда они наконец поклонились и удалились со сцены, стараясь не споткнуться о все еще вращающийся пол.

После этого в гримерке все они были в восхищении. Не только осчастливленный Плант. «Мне понравилось! — повторял он снова и снова. — Мне понравилось!» Потом он поворачивался к любому, кто стоял рядом, и спрашивал: «Хорошо было, да? Было здорово!» Так и было. Фактически, настолько, что хедлайнеров в гримерке дальше по коридору теперь сковало оцепенение. Как сказал ударник Fudge Кармайн Аппис, как только они стали хедлайнерами, им «всегда было интересно, кто же станет той группой, которая придет и даст нам под зад, — и ею стали Zeppelin».

Если бизнес–чутье Питера Гранта обеспечило, что во время первого американского тура группа посетит все нужные места, то исполнительский опыт Джимми Пейджа обеспечил, что каждый, кому посчастливилось поймать их в этих местах, их запомнит. Хотя у них был только один альбом — в течение первых трех недель тура не выпущенный, — из которого они выжимали материал, гитарист был рад дополнить выступление любым кавер–номером в угоду толпе. Головокружительный взлет Дилана

и The Beatles на двойной трон вновь организованной и в высшей степени элитной рок–аристократии мог укрепить мнение, что наиболее одаренные артисты выступают только с собственным материалом, но это было еще то время, когда звезды международного масштаба вроде Хендрикса, The Stones, The Who, Джо Кокера и, да, Джеффа Бека регулярно представляли кавер–версии песен, особенно на живых выступлениях. Конечно, в случае The Stones или The Who, которые стремились превзойти The Beatles как авторов с серьезной репутацией, каверы внимательно отбирались — Чак Берри и Роберт Джонсон для первых, Эдди Кокран для последних, — чтобы одновременно и отразить безупречный вкус исполнителей, и предложить некую преемственность.

У стратегии Led Zeppelin было больше общего с подходом Джими Хендрикса: они были способны создать собственный материал, но с такой же легкостью присваивали чужую работу, указывая авторов или нет. Другими словами, они готовы были играть что угодно, что, по их мнению, могло завести аудиторию, от ускоренных версий их собственного материала до таких же сногсшибательных каверов на старые хиты The Yardbirds (*‘For Your Love’* все еще вызывала оглушительные аплодисменты) и другие проверенные предпочтения толпы вроде *‘Tobacco Road’* (оригинал Nashville Teens), *‘Something Else’* (Эдди Кокрана), *‘As Long As I Have You’* (Гарнетта Миммса), *‘No Money Down’* (Чака Берри), *‘Flames’* (Элмера Гантри)… что угодно, что срабатывало, даже включая старье вроде *‘Long Tall Sally’* Литл Ричарда или неожиданные отступления типа *‘I Saw Her Standing There’* The Beatles. «Был материал, который я набросал в своей голове, — рассказывал Пейдж. — Был и тот материал, который был написал большинством из нас или некоторыми из нас. И были номера, чтобы дополнить выступление. Немного сомнительных версий старых песен The Yardbirds вроде *‘Over Under Sideways Down’* и всякой всячины, которой увлекалась группа, по сути для того лишь, чтобы составить основу для джемминга».

Некоторые каверы — вроде *‘As Long As I Have You’*, более точный вариант которой Бонэм и Плант исполняли в Band of Joy, — были такими длинными и запутанными, что они часто растягивались практически до неузнаваемости, так как группа использовала их как «каркас» для импровизации. Другие, вроде *‘Hunter’* (уже включенным в постоянный сет новой молодой лондонской группы под названием Free, которой восхищался Джимми, но о которой еще никто не слышал в Америке), были более узнаваемыми при исполнении в ускоренном в два раза темпе в момент «спонтанности» на пике *‘How Many More Times’*.

Третьи, вроде *‘Something Else’*, игрались в «суперхулиганском» жестком стиле, который через десять лет будет характерен для Sex Pistols. Было неважно, откуда появились песни, все они были «просто поводом мчаться вперед, показывая, на что мы способны».

Иногда они воровали материал даже у одной из других групп, заявленных в афише, как тогда, когда на несколько концертов к туру Vanilla Fudge присоединились Spirit, а Zeppelin включили в свой сет отрывки из *‘Fresh Garbage’* с их дебютного альбома. Пейдж также позаимствовал у супергитариста Spirit Рэнди Калифорнии использование терменвокса, который он устанавливал на усилителе, а иногда внизу, около ножных педалей. Этот прибор изобрел в 1920 году русский профессор физики Лев Термен (он же Leon Theremin). Странный звук и настройка на одну ноту достигались тем, что одна рука двигалась поперек сверхчувствительной антенны, в то время как другая контролировала громкость. В результате получалась серия призрачных завываний и пронизывающих звуковых волн, которые стали популярны как вибрирующая музыка бессчетных научно–фантастических эпопей послевоенной эры. Позже этот прибор был использован The Beach Boys при записи альбома *Good Vibrations*, занимавшего в Британии первую строчку примерно в то время, когда Пейдж в составе The Yardbirds сменил бас–гитару на гитару. Но сам он решил использовать терменвокс только после того, как увидел, как с ним работает Рэнди Калифорния, и купил свой первый прибор в Нью — Йорке, в начале второго американского тура группы, состоявшегося позже в том же году, и изначально применял его, чтобы украсить расширенный джемовый финал *‘Dazed and Confused’*, а потом — для создания более знаменитого эффекта на записи *‘Whole Lotta Love’*. (Ударник Vanilla Fudge Кармайн Аппис позже утверждал, что Пейдж также «адаптировал» отрывок из другого, менее известного номера Spirit, *‘Taurus’*, с их первого альбома для первых фирменных аккордов *‘Stairway to Heaven’*, и к этому заявлению мы в свое время вернемся.)

Очевидно, оригинальность была не первой в списке приоритетов, который возглавляло то, что Плант позже полушутя опишет как «делать то, что приведет больше людей в отель после шоу», включая еще одну фишку, на первенстве применения которой в более ранних турах со своей группой будет настаивать Джефф Бек: перекличка между вокалом и гитарой, охарактеризованная Беком как «игра в вопросы и ответы с Родом в духе Гарольда Пинтера, раньше и правда не применявшаяся». Это была «одна из тех вещей, которыми мы отличились в Америке», — настаивал он, — и еще один фокус, который Zeppelin стали активно применять, появившись там годом позже.

Некоторыми вечерами стараясь изо всех сил, чтобы придерживаться вычурных импровизаций Пейджа, Плант, чей мультиоктавный диапазон позволял ему направлять свой естественный вокальный стиль в любые, самые невероятные сферы, часто просто отказывался от слов, визжа и крича, используя голос как «пятый инструмент». Этот лишенный скованности подход невероятно хорошо работал в отличных длинных номерах вроде *'Dazed and Confused'*, а позже — *'Whole Lotta Love'*, которая сама была результатом продолжительных импровизаций в ходе сценических джемов. «Эти растянутые импровизации появились прямо с первых же живых выступлений, — рассказывал Пейдж. — Всегда была эта энергия, которая, казалось, все возрастала и возрастала». Шло время, концерты становились длиннее, а туры — больше, «и порой это бывало почти как транс».

Цель: шокировать американскую аудиторию, которая была в то время порабощена постпсиходелическими, «витиеватыми» звуками сцены Западного побережья и групп вроде Love, Moby Grape, The Grateful Dead и даже The Doors, чье стремление к интеллектуализации рока тогда отчаянно искало пути реализации. Вместе с появлением новой, менее коммерциализованной «кантри–рок» — сцены в Лос — Анджелесе музыка Led Zeppelin, казалось, предлагала противоядие: опьяняющее варево из жесткого хард–рока и чувственного блюза, покачивающееся на волнах длинных импровизаций, выстроенных на отрывках из *'Killig Floor'* Хаулин Вулфа, клочках *'Fought My Way Out Of Darkness'* и вскоре ставшем знаменитым фрагменте о выжимании лимонов, «пока сок не потечет вниз по моей ноге», из *'Travelling Riverside Blues'* Роберта Джонсона, что было тем более поразительно, — утверждает Джон Пол Джонс, потому что «ни Бонзо, ни я не разбирались в блюзе. Я никогда не слышал о Роберте Джонсоне или Уилли Диксоне, пока не присоединился к Zeppelin, но оказалось, что эта музыка отлично подходит для джемов. Джимми с Робертом вступали аккордами и словами, они начинали, а мы следовали за ними».

То были моменты, которые вскоре объединятся в песни, составившие основу второго альбома Led Zeppelin, но там, во время первого ухвати–сколько–сможешь тура, они еще не были озаглавлены, запланированы, а просто выброшены в порыве дикой страсти к импровизации, знакомой любителям свободного джаза, но еще широко не известной большинству фанатов мейнстримного рока. Они были далеки от того, чтобы просто следовать по пятам за, в действительности, куда более консервативной группой Бека. Более всего это напоминало

свободные импровизации Хендрикса в его лучшие годы — хотя даже Джими чувствовал себя скованным из–за необходимости делать хиты, и он уже начал бороться, но его жизни будет слишком коротка, чтобы справиться с этим, — или тот тип растянутых тяжеловесных джемов, к которым тяготели Vanilla Fudge, где суть опять же была в том, чтобы взять признанный хит и вывернуть его наизнанку. Озабоченность выступлениями вживую для Led Zeppelin и близко не была такой натянутой. Без собственных хитов в запасе, их идея состояла в том, чтобы всецело поразить зрителей, которые еще не знали их музыку, и сделать это настолько сильно, чтобы к концу аудитория оказалась бы полностью истощена и ослаблена, таким образом ставя перед следующей группой, какой бы она ни была, практически неподъемную задачу. И это сработало. В результате, как сказал Пейдж, «сарафанное радио передало нашу репутацию со скоростью лесного пожара».

5
Высоко в небе

Конечно, в привлекательности шоу Led Zeppelin было гораздо больше, чем просто музыка, в том числе там был театр. В частности, коронный номер Джимми Пейджа со скрипичным смычком начал жить собственной жизнью. Стоя в одиночестве на сцене со смычком, направленным ввысь, подобно жезлу или, возможно, волшебной палочке, делая то, что началось в лучшие дни Сан — Франциско со спокойного развлекательного элемента шоу The Yardbirds (эффект, получаемый натертым канифолью смычком, заставляющим гитарные струны звучать громче, а затем продолжая воплем, мастерски используя педали вау–вау и эхо–установки), а теперь превратилось в наиболее пленительный и вызывающий галлюцинации момент живого выступления Led Zeppelin. Что–то вроде наркотического номера, восхищающего новых авангардных ребят–хиппи, который растянулся более чем на полчаса, когда Плант начал добавлять импровизацию, вставлять куплеты из *'San Francisco', 'Walter's Walk'* и всего, что приходило в его возбужденный разум. Тем не менее, все остальные покидали сцену, как только Джимми доставал скрипичный смычок. Это всегда был его магический, освещенный Луной момент, заставляющий аудиторию замереть, пока он хлестал смычком по лицам зрителей подобно размахивающей хвостом сердитой кошке.

В The Yardbirds скрипка использовалась в *'Glimpses'*. «По сцене двигался высокоточный стерео–сэмплер с магнитофонными записями внутри. В те времена это было достаточно авангардно», — вспоминал Пейдж. Однако *'Dazed and Confused'* заменила это задолго до появления Led Zeppelin. «Некоторые звуки, которые выходили оттуда, были невероятны, иногда напоминая фрагменты «Хиросимы» Пендерецкого, а иногда имея глубину виолончели».

Возможности точно регулировать собственные выступления возникали у Джимми все чаще и были стабильнее. Но в турах они все еще были новичками. Грядущие легендарные дни частных самолетов и люкс–номеров в отелях были пока далеки. Во время своего первого американского тура в 1969-ом они летали эконом–классом на коммерческих авиалиниях и использовали программу для часто летающих Discover America авиакомпании TWA, чтобы сэкономить где возможно на самолетах и арендуемых машинах, путешествуя ночью, чтобы экономить на отелях. Только при

крайней необходимости они заселялись в Holiday Inn и мотели аэропортов. Все четверо участников группы и их личный багаж впихивались в одну машину с Ричардом Коулом за рулем. Кенни Пикетт следовал за ними на трехтонном грузовике U-Haul со снаряжением. Это такие делай–или–умри обстоятельства, в которых большинство групп либо выкуют неразрушимые связи, либо стремительно провалятся. К счастью для Джимми Пейджа, который поставил на успех этого рискованного предприятия слишком много и в личном, и в профессиональном плане, с Zeppelin случилось первое. Из–за единодушно прекрасной реакции, которую они получали на свои шоу каждый вечер, даже когда дела шли ужасно, они все равно каким–то образом выруливали, хотя иногда и находились на грани.

К примеру в мемуарах Коула Stairway to Heaven 1992 года он рассказывает о мучительной поездке из Спокана в Сиэтл, откуда они должны были вылететь в Лос — Анджелес. Снежная буря привела к тому, что аэропорт Спокана был временно закрыт. Был Новый год, и группа хотела отпраздновать его не под восемью дюймами снега, а в теплом Лос — Анджелесе. Также у них намечался важный концерт в Whisky A Go Go 2 января, так что Коул принял чрезвычайно рискованное решение повезти группу через бурю в аэропорт Сиэтла, где, как ему сказали, самолеты еще могли взлетать, — это была трехсоткилометровая поездка через снежную кашу по колено и возвышающиеся сугробы, которая началась плохо и быстро становилась еще хуже. «Пока мы катились и скользили, видимость ухудшалась, — писал он. — И мне становилось тревожнее. Стараясь успокоить себя, я потянулся к заднему сиденью и вытащил бутылку виски. Я передал ее Бонзо и сказал: «Открой ее! Быстро! Мне нужно что–то чтобы расслабиться!“ Мы передали бутылку по кругу, и каждый сделал несколько больших глотков».

Переполненный куражом и собственной неуступчивостью, Коул просто проигнорировал полицию, когда на дорожной заставе патруль приказал им развернуться, и на следующем повороте снова вырулил на шоссе продолжив неостановимо двигаться в Сиэтл. «Я чувствовал себя победителем, — заявлял он. — Но через несколько минут я осознал, что, возможно, копы были правы. Снег сменился потоками ливня и града. Ветер свирепствовал. Мы были единственной машиной на шоссе. Участки дороги были покрыты льдом, и машину носило с одной полосы на другую. Если бы условия стали хуже, я мог бы выключить зажигание и просто позволить машине скользить до самого Сиэтла».

Пейдж, который съежился на заднем сиденье, страдал от

гонконгского гриппа и «у него не было сил, чтобы на что–то жаловаться». Однако все остальные в машине, включая Коула, были «в полном ужасе». При пересечении узкого подвесного моста их начал стремительно раскачивать ветер. «Мы были настолько близки к краю и к падению на сотню футов, что Бонзо и Роберт полностью обезумели. «Ричард, ты долбаный придурок, ты нас всех убьешь!“ — заорал Плант, выхватив бутылку виски из рук Джона Пола. «О боже! — закричал Бонзо. — Ты не можешь остановиться, пока буря не стихнет?“ Я заорал в ответ: «Заткнитесь, идиоты! Глотните еще виски“. Полный страха и смятения, я выжал газ в пол, и машина понеслась вперед. Через минуту мы были в безопасности на другой стороне моста».

Но кошмар не кончился. Когда где–то через милю Коул остановился, чтобы пописать, машина начала медленно скользить с дороги в сторону обрыва. Запрыгнув в машину, Коул вывернул руль в последний момент, остановив ее, когда все пассажиры одновременно заорали на него. В итоге все они добрались в аэропорт живыми, а немного спустя прибыл Кенни Пикетт, который также проигнорировал предупреждение полиции, но не был столь удачливым в том, чтобы держаться на проезжей части, поскольку пробил ограду чьего–то двора, перед тем как выровнять машину и продолжить езду. «Грипп сделал [Пейджа] полностью рассеянным», и он сказал «Рикардо», что тот герой. Джонс, пребывавший в крайнем гневе, был настолько истощен, что не мог говорить. Бонэм истерично смеялся. Плант, который в один момент нырнул головой в водительское сиденье, чтобы постараться нажать на тормоз руками, считал, что Коул должен быть уволен за свои возмутительные действия. Он уже никогда не сможет полностью доверять гастрольному менеджеру.

Мама с папой всегда хотели для тебя самого лучшего. Хорошую уважаемую работу за столом, что–то такое, что могло обеспечить некую защищенность, о которой они сами мечтали в годы войны. Ты все понимал, но если для тебя все было иначе — почему они не могли этого заметить? Они просто не понимали. Даже когда ты пытался должным образом поговорить с ними, не теряя голову и не бросая всю затею на полпути, они просто не слушали. Папа говорил одно, мама — другое. Ты опять говорил что–то еще. Споры все повторялись и повторялись. Снова и снова о твоих волосах. Они были не такими уж и длинными. Никто больше не ходил с коротко остриженными затылком и висками, так почему ты должен? А когда вы не спорили, то почти не говорили друг с другом, сидя за столом во время еды, едва ли произнося хоть слово, а отец и вовсе даже не смотрел на тебя.

Годы спустя ты будешь романтизировать этот унылый период своей жизни. «Я отваживался возвращаться домой только ночью, потому что мои волосы были такими длинными, — улыбнешься ты. — Поэтому я ушел из дома и занялся настоящим образованием, переходя из группы в группу, углубляя свои знания блюза и другой значительной музыки». Но так просто никогда не было. К тому времени, когда ты закончил среднюю школу, у тебя уже были регулярные выступления в блюз–клубе Seven Stars, где ты выходил и пел несколько мелодий, если и когда тебе позволяла штатная группа The Delta Blues Band. Отец, по крайней мере, согласился подвозить тебя туда и забирать обратно раз в неделю. Ты мечтал о том, что однажды вечером он зайдет, чтобы посмотреть, как ты выступаешь, — услышать, как ты громко поешь 'I've Got My Mojo Working' или 'Route 66', — и изменит свое мнение, но без вариантов, дружище. Даже когда ты время от времени объединялся с гитаристом, игравшим на акустике, чтобы подзаработать в фолк–клубе, исполняя 'Corinna, Corinna' или 'In My Time Of Dying' с первых двух альбомов Дилана, материал, который не имел ничего общего с The Beatles или поп–музыкой, твой отец по–прежнему смотрел на это, как на абсолютно бесполезную потерю времени.

В любом случае, тебе не было особого дела до того, что думает твой отец. К концу 1964-ого ты сменил стрижку под модов. Вместо нее ты отращивал более пышную шевелюру, постоянно стоя перед зеркалом и расчесывая ее одной из тех специальных парикмахерских расчесок с бритвой. Если бы твои приятели тебя увидели, они бы сказали, что ты педик, но тебя это не волновало. Смотрелось хорошо, и девчонкам нравилось. К тому времени твои кудрявые светлые волосы спускались тебе на плечи. Ты пытался скрыть их длину, покрывая их гелем Dippety-Do, но старик все равно ворчал. Теперь ты слышал об этом уже не только дома. Тебе говорили об этом на улице, в пабе, в автобусе. «Постригись!» — было самым частым. «Чертов педик!» Или «Долбаный гомик!» Но вместо того чтобы отпугнуть тебя, это только способствовало тому, что ты становился все более и более дерзким, изображая женственность на сцене, плавно двигаясь, ухмыляясь, как только ты ловил взгляд одной из девчонок, протиснувшихся вперед толпы. Вдалеке их парни с рабочими и школьными прическами с отвращением наблюдали за этим. Иногда они даже подходили к тебе после концерта. К счастью, ты был высоким и хорошо умел разговаривать, иначе этих раздраженных парней подходило бы еще больше.

Однако тебе пришлось проявить мужество, когда мама с папой в итоге заставили тебя пойти на собеседование на «приличную

работу» практикантом дипломированного бухгалтера: к чему можно было стремиться, — сказали они, — когда ты закончишь колледж. Действительно, когда ты окончил колледж в 1965-ом, ты оказался на работе в этом ужасном, омерзительном, скучном чертовом офисе. Но ты не собирался стричь волосы. Не дождутся. Ты просто еще сильнее мазал их Dippety-Do, а остальное прятал под воротничок и галстук. И большую часть вечеров ты по–прежнему проводил не дома, выступая или смотря на других певцов, возвращаясь на работу на следующий день выжатым, как лимон, и цифры на арифмометре расплывались перед твоими красными глазами. Ты отработал всего две недели, пока тебя не отозвали в сторону и не сообщили тебе, что ты, видимо, не подходишь.

Прекрасно. В любом случае, кому есть дело до того, что там думает какой–то старый дурак в блестящем костюме? Тебя волновало только то, что думает аудитория и другие певцы и музыканты, с которыми ты теперь встречался и общался ночами, привирая насчет своего возраста и недостатка опыта, стараясь приноровиться к компании, которую было сложно узнать, если только ты уже не был каким–то образом одним из них, чего ты отчаянно хотел. Поэтому ты сконцентрировался на пении. Начал звучать уже не как взволнованный школьник, а больше как, по твоему мнению, следовало. Менее манерный, более земной и настоящий, ты начал расправлять плечи и действительно испытывать собственные силы. Чем больше ты делал это, тем сильнее возрастала твоя уверенность. Ты знал, что в техническом плане ты не так уж хорош, но не понимал, как стать лучше без кого–нибудь, кто бы показал тебе, научил тебя. Но ты знал, что никто не сможет научить тебя тому, что ты хотел делать — рычать, как Хаулин Вулф, хрипеть, как Букка Уайт, реветь, как Элвис, и орать, как Литтл Ричард. Ты знал, что твой голос не такой чистый, как у них, знал, что ты не можешь взять серебряную ноту так, как мог Рой Орбисон, — но кто еще может? Но ты знал, что ты пытался и подходил все ближе, ты чувствовал, каждый раз, когда твое сердце уходило в пятки и ты поднимался на сцену. Научившись держать микрофон, особым образом отталкивая его ото рта во время длинных припевов и возвращая его ближе на куплетах, замечая, как стон или вздох могут быть столь же эффектны, как и протяжный крик. Как протяжный крик иногда мог быть лучше всего остального…

«Мне предстояло еще много работы над голосом, — говорил Плант о своих первых днях с Zeppelin. — Но в то же время энтузиазм и искра работы с гитарой Джимми проявляли себя

достаточно хорошо. Все это было довольно приземленно. Все складывалось для нас в фирменный стиль. Мы узнавали, что лучше всего заводит нас и от чего тащится публика». К моменту, когда они с Zeppelin вернулись в Лос — Анджелес, чтобы сыграть в Whisky A Go Go, о группе уже говорили, хотя альбом еще не был выпущен. Радио начало проигрывать его предварительные копии, и каждую ночь толпы выстраивались около их гримерки, включая красивеньких девочек, которые внезапно стали заинтересованы не меньше, чем парни с серьезными лицами, наводнявшие музыкальные магазины, чтобы заказать собственную копию альбома.

Хотя Лос — Анджелес не был столицей американской индустрии звукозаписи, все еще находясь на скромном третьем месте позади Нью — Йорка и Сан — Франциско, но Whisky был первым престижным местом в туре. Для группы было забронировано совместное проживание с Элисом Купером на пять ночей, и ожидалось, что в течение этого времени там должны появиться сливки музыкального бизнеса города. По иронии судьбы, это был первый раз во время тура, когда группа не выполняла свою задачу в необыкновенно нервозном состоянии души. Осознавая всю важность предстоящего, они, тем не менее, были очарованы Лос — Анджелесом, великолепной погодой, эффектными девушками, общей атмосферой непринужденности места и людей, так что пять выступлений в Whisky практически казались передышкой, разогревом перед более трудной задачей появления в Сан — Франциско, которое последует незамедлительно.

Само место лишь вдохновило их еще больше. Оно находилось на бульваре Сансет, в здании, которое когда–то было филиалом Bank of America — чему было обязано своей промышленной зеленой окраской — с нишами для сейфов и касс, которые были переделаны в небольшую сцену, обрамленную нелепо крупными динамиками. На сцене также было несколько стеклянных клеток, в которых стайка девушек в миниюбках посменно танцевала ночь напролет. В подобное место Zeppelin с радостью пошли бы, если бы даже не выступали там. Так получилось, что им предстояло наслаждаться им пять ночей. В частности Джимми, который уже выступал там раньше и всегда хорошо проводил время в Л. А., был в своей стихии, несмотря на продолжающееся недомогание от гриппа.

На протяжении всей недели группа обитала в «Шато Мармон» и начала осматривать окрестности. Пока еще без азарта и хозяйской разгульной манеры, как в последующие годы, между концертами они занимались лишь беззаботными вещами.

Наркотики пока не имели значения. Согласно Ричарду Коулу, было «много марихуаны» и «щепотка–две кокаина по случаю». Единственным «ежедневным пристрастием» на этой стадии был только алкоголь. «Джон Пол любил джин–тоник. Роберт, в основном, пил вино и иногда скотч. Джимми налегал на Jack Daniel's. Но мы с Бонзо не были столь избирательны. Мы пили все — от ликера Drambuie до пива и шампанского…» В результате, все четверо столь разных участников группы сближались так, как было возможно только в этих обстоятельствах. Это стало очевидно на сцене, когда Плант, понявший, что не нужно сравнивать себя с другими заявленными в афише исполнителями, начал наконец–то вылезать из своей раковины. Каждый вечер он ходил по сцене босиком, и можно было подумать, что он «стал туземцем». В действительности же он просто старался делать то, что его расслабляет и напоминает, что, как он выражался, «он все еще простой хиппи из Черной страны», хотя и чувствовал себя во всех поездках не в своей тарелке. «Я, наверное, все еще был скованным исполнителем и стоял, сжимая микрофон, с крупно написанным на лбу «Извините!“», — говорил он. Но дело было в Л. А., где они по праву станут хедлайнерами впервые в Америке, и именно там «все наконец–то пойдет хорошо».

Плант и Бонэм все еще держались вместе вне сцены. Оба они, каждый по–своему, не могли дождаться возвращения домой: они скучали по женам и детям, обезумели от первого с–корабля–на-бал тура по Америке и отсиживались в бунгало, которое, как им сказали, обычно занимал Бёрл Айвз, — в то время как Рикардо теснился в бунгало с Пейджем, Джонсом и Кенни Пикеттом. «Было такое впечатление, что мы в дороге на космическом корабле, — рассказывал мне позже Плант. — Поэтому мы так сблизились, хотя и не особо были похожи друг на друга. Но у нас был общий интерес, который мы все разделяли, и с прошествием времени мы поняли, что должны заставить все это заработать».

Более опытные Пейдж и Джонс лучше справлялись с обстоятельствами: оба они были экспертами в умении всегда сохранять немного личного пространства, расходясь в разные стороны, как только группа въезжала в отель, и неофициально стали старшими в четверке. «Было еще разделение на Север и Юг и много дружеских подколов по этому поводу, — вспоминал Джонс. — Думаю, Роберт тогда еще слегка благоговел перед нами. Для него сессионщики были темными личностями, курящими трубки и читающими Angling Times. Он никогда не знал, чего от меня ожидать, да, в определенной степени, и сейчас не знает». Однако некоторые участники группы поначалу были равнее других, и было ясно, что только один из них главный.

Обычно «у Джимми была своя комната, а мы втроем занимали другую! — смеясь, припоминает Джонс. — Но вскоре мы это изменили». Тем не менее, как единственный гастролировавший по Америке раньше, Пейдж имел склонность к одиночеству, хотя и проводил много времени в поисках антиквариата вместе с Питером Грантом.

В этих обстоятельствах, несмотря на то что все концерты в Whisky прошли хорошо, главные воспоминания группы теперь касались «шатания вне сцены», как называл это Плант. Когда последнего спросили, что ему больше всего запомнилось из той поездки в Л. А., он просто рассмеялся. «Девятнадцатилетний и нецелованный!» Тогда просто–напросто «я впервые увидел копа с пушкой и двадцатифутовый автомобиль… было много любителей повеселиться, с которыми можно было столкнуться. Люди в стране встречали нас с искренним гостеприимством, и мы стали наслаждаться, бросая яйца с этажа на этаж и вступая в глупые водяные битвы, всем прекрасным весельем, которое должно быть у мальчишек». Это были, как он безошибочно определил, «просто первые шаги в обучении, как быть сумасшедшим».

Из Л. А. группа вылетела в Сан — Франциско на первый из трех концертов в Fillmore West. Их уже ждали Питер Грант и Морин Плант, которой позволил прилететь томящийся от любви Роберт. Грант был предупрежден о ненадежности Планта, а тот был нужен ему счастливым и в ударе на этих концертах — Сан — Франциско был лидером. Плант был типичным Львом, вертящимся перед зеркалом и прохаживающимся вокруг этой беззастенчивой походкой «хиппи из Черной страны». Но когда Львы неуверены, они начинают расклеиваться, и Джи переживал, что Роберт, которому многократно повторяли, насколько важны концерты в Сан — Франциско, может их провалить. Плант рассказал мне: «Питер Грант сказал, что если мы не сделаем все как надо в Сан — Франциско, в Fillmore West, лицом к лицу со сливками американской музыки, если ты не сможешь показать им класс, группа больше не сможет гастролировать». Он застенчиво улыбнулся чему–то, что ему вспомнилось. «[Роберту] немного недоставало уверенности», — сказал Грант, признавший, что он «прятал [от певца] все негативные отзывы, которые у нас были».

Fillmore West стал также местом, где они познакомились с к тому времени уже легендарным американским промоутером Биллом Грэхемом — человеком, который будет играть значительную роль во всей американской истории Led Zeppelin. Он родился в Берлине в 1931 году и получил при рождении имя Вольфганг Грайонка. Единственный выживший сын преследуемой еврейской семьи, он спасся от нацистов, когда ему было всего

десять лет, сбежав из приюта в Париже и пройдя пешком всю дорогу до Марселя, где он незаметно проник на корабль, следовавший в Нью — Йорк. Его приняли как бездомного беженца из Европы, который едва говорил по–английски или не говорил вообще, дали ему имя, звучавшее более по–американски, — Уильям Грэхем, и предоставили ему самому заботиться о себе. Грубое воспитание, полученное им на улицах Куинса и Бронкса, привело к тому, что он устроился на работу официантом в The Catskills, когда был еще подростком. Тем не менее, позже он вспоминал, что именно там познал ценность хорошего сервиса. Это понимание позволит ему полюбить концертную публику, после того как он накопит на билет на корабль до северных берегов Калифорнии, где начнет устраивать собственные «вечерние развлечения» (хотя музыканты, с которыми он частенько обращался грубо, не всегда были согласны с этим определением).

В 1966 году он начал руководить двумя самыми легендарными концертными площадками той эпохи: Fillmore Auditorium в Сан — Франциско, прозванный Fillmore West, и ее копией с таким же названием на Восточном побережье, в Нью — Йорке. Именно в качестве босса двух залов Fillmore Грэхем практически единолично произвел революцию в индустрии рок–концертов в Америке. До Грэхема промоутеры были не внушающими доверия замаскированными торговцами на подержанных машинах, которые бронировали зал, путь даже неподходящий, и обеспечивали его столькими концертами, сколько было возможно, используя дешевые аудиосистемы, водя ребят, словно идиотов, туда–сюда, — главари прибыльного бизнеса, который вскоре расцвел. Грэхем был первым промоутером, который воспринял зарождавшуюся рок–культуру по–настоящему, не рассматривая ее только как дойную корову. Он начал с продюсирования нескольких бенефисов для Mime Troupe Сан — Франциско. Его идея была проста — высококлассный материал и лучшее представление, — и ее быстро подхватило новое антиматериалистическое поколение посетителей концертов. Как и у его единомышленника и конкурента Чета Хелмса из Family Dog, на площадках Грэхема впервые были популяризированы световые шоу и стали изготавливаться на заказ концертные афиши, там впервые стали продаваться специально сшитые товары и сделаны первые попытки организации туров по всей стране и крупных событий, таких как вскоре ставшая знаменитой Рождественская феерия с участием его любимой группы из Сан — Франциско The Grateful Dead.

Однако каждого, кто неправильно трактовал эти рискованные начинания и принимал его за прото–хиппи, ждало горькое разочарование. Как и Питер Грант, Грэхем вырос в дни «Дикого Запада» музыкального бизнеса и обладал скандальным и пробивным стилем соперничества. Чаще всего его видели орущим в телефонную трубку или кому–то в лицо, так что он ужасал и отталкивал многих своих потенциальных клиентов. Не потому, что он был задирой, а потому, что он был, по его собственному выражению, «приверженцем принципов». Фактически, как и Грант, этот внешне толстокожий жулик на самом деле был очень неуверенным, принимал любое проявление неуважения близко к сердцу и больше всего боялся остаться в нужде, став неудачником.

Мак Пул вспоминал, как Бонзо рассказывал ему, что на некоторых концертах во время американского тура ему приходилось играть без приличного усилителя. Он даже рассматривал это как дань уважения: ударник колотил так отчаянно, что не нуждался в микрофонах. Пул вспоминал рассказ Бонэма о том, как он хвастался перед Грэхемом: «Вот зачем мне двадцатишестидюймовый басовый барабан — микрофон мне не нужен!» На что Грэхем строго отвечал: «Послушай, сынок, если не поставить микрофоны, тебя не будет слышно дальше первых трех рядов, вне зависимости от того, насколько громко ты будешь стучать. Поэтому пойди и возьми чертов микрофон». Бонэм сделал так, как ему было сказано. В результате, как вспоминал впоследствии Джонс, именно Fillmore стал «первой вехой. Я помню, когда мы начали концерт, там было полно людей, которые стояли, думая: «Вы еще кто такие?“ Мы превратили крайне безразличную толпу в очень приятных и сопереживающих людей».

Хедлайнерами были Country Joe and the Fish, а открывали концерт Taj Mahal. Вряд ли хоть кто–то на следующий день отчетливо помнил, что происходило, после того как Led Zeppelin закончили насиловать разум аудитории. Это станет воспоминанием, лелеемым всеми ними. «В некотором роде наши ранние американские концерты в местах вроде Fillmore были более реальны для меня, — сказал мне Плант в 2003-ем, — потому что мне было проще их понять. Зрителям давали три шоу в неделю, и каждая группа в городе собиралась и играла, все — от Steve Miller Band до Rascals и Роланда Кирка. Был огромный выбор и разнообразие, так что нужно было по–настоящему выделиться и показать, на что мы способны». Как замечает Пейдж: «Первый интерес был отчасти вызван тем фактом, что я раньше играл в The Yardbirds, а многим американцам нравилась эта

группа, и они хотели посмотреть, куда я двинулся теперь. Но когда они видели, чем мы располагали… я имею в виду, что Led Zeppelin были устрашающи! Концепция психоделической музыки состояла в блуждании и хождении, но не в настоящем сближении. Поэтому Zeppelin ждал успех: в нашей игре была реальная настойчивость. Все становились расслабленными, а мы выходили и сбивали их, подобно скоростному поезду». Концерт в Fillmore West был моментом, «когда я понял, что мы прорвались. Были и другие выступления — в The Boston Tea Party и The Kinetic Circus в Чикаго, — эти площадки, к сожалению, исчезли, но отклик там был столь невероятен, что мы знали, что произвели впечатление. А после концерта в Сан — Франциско был просто — взрыв!»

Когда ты оглядываешься назад, то кажется, что ты знал Джеффа всегда. Но это не так, вы даже не жили рядом, как остальные ребята. Но он был первым гитаристом из тех, что ты знал, который был твоим ровесником и увлекался теми же вещами, похожий на гитариста Джина Винсента Клиффа Галлапа, который был большим и толстым, но практически единственным, кто тогда играл действительно остро и быстро. Вы с Джеффом очень любили его — и еще Скотти Мура и Джеймса Бартона. Никто словно не знал об их существовании, пока не появлялся Джефф. Вы говорили о них по очереди, стремясь показать, что именно является правильным.

Вас свела вместе сестра Джеффа Аннет. Именно она рассказала тебе, что ее брат сделал себе гитару. Ты сказал — да? Передал ему, чтобы он пришел как–нибудь. И однажды он появился перед твоим домом со своей гитарой. Ты думал, что он немного странный, но как только он начал играть, это оказалось неплохо, он переигрывал соло Джеймса Бартона из песни Рики Нельсона 'My Babe'. Ты присоединился, играя на покрашенной в оранжевый Gretsch, но особо не напрягаясь, желая, чтобы он чувствовал себя как дома. Это было забавно.

Джефф — Джеффри Арнольд Бек — был из Валингтона, недалеко от Эпсома. Еще один учтивый мальчик из Суррея, который пел в местном церковном хоре. Затем однажды он позаимствовал гитару у школьного друга. А когда он вернул ее, все струны были порваны. У него не было десяти шиллингов, чтобы купить новый комплект, так что он натянул струны со старого пианино, которые использовал до этого для запуска летающих моделей самолетов. Ты засмеялся, когда он рассказал тебе об этом. Ты никогда не смел делать такое! Потом, когда он сказал тебе, что он уже выступал несколько раз, играя на ярмарочной площади, когда ему было четырнадцать, и исполнял 'Be Bop–A–Lula', ты

посмотрел на него иначе. Он, конечно, был не твоего уровня, но ты видел, что он подтягивался и делал это чертовски хорошо. Теперь он был в Уимблдонском колледже искусств, как ты слышал. Ты был в колледже искусств в Саттоне, куда также ходила сестра Джеффа. «Тебе надо увидеть Джимми, этот странный худощавый парень играет на гитаре странной формы, как твоя», — говорила она ему.

Когда ты сообщил Джеффу, что ты уже был в настоящей группе, путешествующей по стране, он не знал, что сказать. Спросил тебя как… когда…? Ты сказал ему, что, когда тебе было четырнадцать, ты участвовал в телевизионном шоу талантов «Все при себе» вместе с приятелями из школы, и вы играли скиффл–тему, которая называлась — только не смейтесь — «Мама, не допускай здесь никакого скиффла», а затем характерный фрагмент Leadbelly 'Cotton Fields'. Скучный ведущий программы Хау Ху Уэлдон потом спросил тебя, играешь ли ты еще в каких–то стилях. «Да, — сказал ты ему, смотря на него, словно он глухой или что–то вроде того. — Испанская гитара». Это был неподходящий ответ, так что старик спросил тебя, будешь ли ты играть скиффл, когда закончишь школу. «Нет», — ответил ты этому старому дураку. А что тогда? «Я подумываю стать биологом», — сказал ты. Джефф смеялся до посинения. Но это было правдой, и ты рассказал ему, как после школы в пятнадцать лет ты успешно сдал пять экзаменов, что было достаточно для подачи заявки на работу практиканта в лаборатории.

Музыка была больше, чем просто хобби. После школы все начало меняться. Меняться начал ты. Ты потерял девственность «в один летний день», когда «мы с этой девочкой гуляли, взявшись за руки, по деревенским местам. Это был первый раз, когда я действительно влюбился». Теперь Джефф не знал куда смотреть и время от времени продолжал поигрывать на своей гитаре. Так что ты сменил тему, и вы заговорили о том, как избежали службы в армии, необходимость которой упразднили всего за несколько дней до твоего дня рождения. Вау! Только представьте! Еще вы говорили о твоей первой группе Redcats, сопровождающей Рэда Льюиса, парня, который каждую неделю давал выступление в зале Эбишем в Эпсоме, и это–то и было началом всего. Раньше ты просто тусовался и играл со всеми, кто позволит. С такими группами как Chris Farlowe and the Thunderbirds, чей гитарист Бобби Тэйлор был единственным англичанином, которого ты видел со «Стратокастером», кроме Хэнка Марвина по телеку. И с The Dave Clark Five, но это было до 'Glad All Over' и ты был в группе поддержки. Той ночью тебя заметил Крис Тидмарш. Сам Крис был лидером группы The Redcats — Red E. Lewis. Она была похожа на

Gene Vincent and the Bluecaps, только, конечно, не такая хорошая, но все равно неплохая. Ты все еще ждал ответа насчет работы в лаборатории, когда Крис предложил тебе прослушивание в технической комнате над тем баром в Шордиче. Ты продолжал играть «Футураму», но Крис сказал, что ты подходишь и действительно предложил тебе работу. The Redcats играли не только в Эпсоме, они играли в Лондоне! Речь шла даже о том, чтобы выпускать пластинки, но Крис сразу дал понять, что это не будет твоей работой, ты нужен только для выступлений. Тебе было все равно. Он даже сказал, и это было ужасно, что сначала поговорит с твоими родителями и скажет, что присмотрит за тобой, и чтобы они не беспокоились по поводу лаборатории, ведь скоро ты будешь зарабатывать гораздо больше, играя в группе.

Затем все снова изменилось, когда Крис решил, что формат Джина Винсента больше не работает, и сменил сценическое имя на «Нил Кристиан», переименовав группу в The Crusaders. Он сказал, что тебе тоже нужно новое яркое имя, поэтому ты стал Нельсоном Стормом. Тогда ты впервые начал по–настоящему ощущать, каково это — быть поп–звездой. Девчонки впервые начали обращать внимание, а в кармане впервые зазвенели деньги. Вот когда ты почувствовал, что все это хорошо, действительно хорошо. Реальность вскоре стала ясна, когда ты колесил вверх–вниз по стране, давая разовые концерты, играя во всех мюзик–холлах, исполняя песни Чака Берри и Бо Диддли, старый блюз. Джефф смотрел на тебя с завистью в глазах, пока ты рассказывал ему об этом, но он не знал, на что это похоже. Никаких автострад в те времена, лишь сплошные виляющие дороги, идущие в никуда, горы спущенных шин, сломанных аккумуляторов и пустых пивных банок. Играя для зрителей, которые хотели лишь танцевальные ритмы, не зная о блюзе вообще ничего… Переодеваясь в сортирах, засыпая сзади на сиденье ужасного старого фургона, доходя до рвоты бледным элем, пока другие смотрели и смеялись. Ты был просто «парнем», сыном группы, и хоть они и знали, что ты умеешь играть, все равно поддразнивали, ублюдки. «А потом?» — спросил Джефф, все еще смотря с восхищением. А потом тебе надоело, — сказал ты. Ты продолжал болеть и уже просто не мог выносить все это. Вот тогда ты и завязал и отправился в школу искусств. Тебе все еще нравилось играть, но ты помалкивал об этом в колледже, чтобы они не накинулись на тебя, прося достать гитару и играть им во время обеда. К черту это! Но затем ты встретил Джеффа, который стал не просто приятелем, а больше, чем братом. Братство двух парней, у которых не было настоящих братьев. И твой интерес к гитаре снова начал расти.

Теперь, когда ты встретил Джеффа, речь шла уже не просто о Скотти Муре, Джеймсе Бартоне, Клиффе Галлапе или даже Элвисе, а обо всем подряд — от классики до фолка и блюза. Особенно о блюзе. Отис Раш и 'So Many Roads' — та вещь, от которой у тебя шли мурашки по коже. Пластинки вроде American Folk Festival или «Блюз с Бадди Гаем» — невероятно! Или фантастическая 'Live At The Regal' Би Би Кинга. А все от Элмора Джеймса и Фредди Кинга было просто сногсшибательно! И, конечно, не стоит забывать Хьюберта Самлина, которого ты особенно любил. Гитара Хьюберта Самлина, походившая на голос Хаулин Вулфа, была всегда такой, как надо, и где надо … 'Killing Floor', 'How Many More Years'… Блюз был дорогой в другой мир, к другим людям, похожим на тебя и Джеффа. Впервые ты встретил Мика и Кита где–то на севере на фестивале блюза. Это было за несколько лет до The Stones. Ты заказывал записи, которые не мог купить в магазинах, из Америки, писал заказы таким лейблам, как Excello, Aladdin, Imperial и Atlantic. Все это было задолго до того, как британские лейблы вроде Руе выделят небольшое место в своей так называемой международной ритм–энд–блюз серии для Хаулин Вулфа или Мадди Уотерса.

Именно блюз вернул тебя к музыке. Колледж искусств был неплох, но ты пробыл в нем всего несколько недель, пока не оказался однажды ночью в клубе Marquee, импровизируя на сцене, сидя вместе с новой группой Сирила Дэвиса All Stars. Ты впервые встретил Сирила после того, как его вместе с Алексисом Корнером уволили из джаз–группы Криса Барбера. Вместе они основали Blues Incorporated, в которой Сирил играл на губной гармонике, Алексис — на гитаре, а любой, кто хотел, поднимался на сцену и импровизировал. Это был в небольшом забавном клубе в Илинге между ювелирным магазином и чайной ABC. Там были все — Чарли Уоттс, Брайан Джонс, Рэй Дэвис, Пол Джонс, Дик Тейлор…

Сирил попросил тебя присоединиться к группе, после того как разошелся с Алексисом и все началось заново по вторникам в Marquee. Тебе отчасти нравилась идея, но ты все еще был с Нилом Кристианом и, помимо прочего, мысль о том, чтобы присоединиться к Сирилу, а затем снова начать болеть и подвести его, была невыносима. Сирил был парнем постарше и не тем, кого ты хотел бы подвести. Когда Мик Джаггер пришел к нему на урок по гармонике, Сирил просто посмотрел на него: «Просто засунь ее рот, мать твою, и дуй!» Ты не переставал играть с ним, пока однажды ночью в клубе Marquee Сирил не сказал тебе пойти попытать счастья с теми, кого он называл промежуточной группой — в основном, это была кучка друзей Сирила. По пятнадцать минут то здесь то там, иногда могли присоединиться

Джефф и Ники Хопкинс, но после какого–то из разов кто–то подошел и спросил, не хочешь ли ты поиграть для записи. Конечно, ты хотел! И, еще не осознав этого, ты уже стал пропадать в студии по ночам, днем по–прежнему отправляясь в колледж. Вот тогда ты и оказался на перекрестке, поставленный перед выбором.

На следующий день после последнего выступления в Сан — Франциско был выпущен альбом Led Zeppelin. Все участники поддались соблазну пойти при возможности в музыкальные магазины и глянуть, как он смотрится на полках в разделе «Новые поступления». На претенциозном конверте в стиле Уорхола была изображена копия фотографии загоревшегося во время полета в 1937 году дирижабля «Гинденбург», в результате чего погибло тридцать пять из девяносто семи пассажиров, надпись «Led Zeppelin» была заметна и помещена в левый верхний угол, а логотип Atlantic — прямо напротив, в нижний правый. Изображение, впоследствии чаще всего описываемое как «фаллическое», родившее циничные замечания о неинтеллектуальном статусе группы среди рок–критиков, полных культурного снобизма, было воспринято людьми, которые купили альбом, просто как энергичная картинка, отражающая «взрывной» характер содержания, как, естественно, и было задумано.

Джордж Харди, который создал изображение из оригинального черно–белого фото, безусловно, интерпретировал это таким же образом. Харди, студент королевской академии искусств, который ранее работал с фотографом Стивеном Голдблаттом на обложкой альбома *Truth* — «Я немного помогал ему с типографией», — изначально предложил «несколько последовательных изображений» дирижабля, частично погруженного в облака, «основываясь на клубном дизайне, который [он] видел в Сан — Франциско». Но Пейджу это не понравилось. У него уже было желанное изображение, и он показал Харди фото горящего дирижабля из библиотечной книги, попросив «воссоздать его». Харди сделал это «точка за точкой», используя рапидограф. (Отвергнутая работа Харди в итоге появилась без указания авторства в виде мотива облаков и светил на втором альбоме Zeppelin.) Работа Харди была оплачена по твердой ставке 60 фунтов: жалкие гроши, если говорить теперь, для альбома, который был продан миллионами копий. Но это стало началом его карьеры, и он продолжил работать в студии Hipgnosis, которая станет знаменитой в 70-х обложками альбомов Zeppelin, Pink Floyd и других групп. Сейчас он работает иллюстратором и читает лекции в университете Брайтона. (Интересно отметить, что на задней стороне конверта, словно

чтобы показать, что они не затаили злобы, была напечатана крупная фотография группы, сделанная Крисом Дрэей.)

Учитывая, что в Британии альбом не будет издан до марта, группа жаждала узнать, что Америка сделает с их музыкой, и теперь наконец это было что–то, что они могли забрать домой и послушать на досуге. Ответ был во вполне справедливом расколе между обычной публикой, которой понравилась эта работа, и американской музыкальной прессой, которой она, несомненно, не понравилась. Рецензией, которая запустила снежный ком, стал отзыв Джона Мендельсона, опубликованный в Rolling Stone, где Led Zeppelin описывались как бедные родственники альбома *Truth*, которые не предложили «ничего такого, что их близнец, The Jeff Beck Group, уже не показал нам так же или даже лучше три месяца назад». Далее о Пейдже было сказано, что он «очень ограниченный продюсер и автор слабых, незамысловатых песен», вокал Планта охарактеризован как «напряженный и неубедительно крикливый», *'Good Times Bad Times'* освистана как «сторона B сингла The Yardbirds», а *'How Many More Times'* названа «однообразной». Рецензия завершалась следующим образом: «В их стремлении потратить свой большой талант на не имеющий ценности материал, Zeppelin выпустили альбом, ставший печальным отголоском *Truth*. Как и для The Beck Group, для них характерно совершенное стремление стать шоу двух (или, точнее, полутора) человек».

Мнение эхом отражалось в статьях еще нескольких критиков, где их, пускай и не так явно, обвиняли в следовании по пятам за Беком, что снова больно укололо Пейджа, который не ожидал, что они с такой готовностью станут обращать внимание на «общие влияния» на оба альбома или будут выказывать идее такую враждебность. Таким образом, это стало началом взаимно язвительных отношений между Led Zeppelin и музыкальной прессой — и Джимми Пейджем и некоторыми авторами, в особенности, — которые будут продолжаться все время существования группы и позже, вплоть до сегодняшнего дня. «Меня и правда раздражало, когда наш первый альбом сравнивали с альбомом The Jeff Beck Group и говорили, что концептуально они очень близки, — все еще жаловался Пейдж в интервью американскому журналу Trouser Press около десяти лет спустя. — Это вздор, просто вздор. Единственным сходством было то, что мы оба пришли из The Yardbirds, где оба обзавелись определенными риффами, независимо друг от друга». Но тогда, как заметил Джон Пол Джонс, казалось, что большинство критиков составило свое мнение о Led Zeppelin, еще даже не услышав их альбома. Они были просто «надувательством», а в

конце шестидесятых страшнее преступления нельзя было вообразить. «Мы приехали в Америку и прочитали рецензию Rolling Stone о самом первом альбоме, в которой о нас говорилось как об очередной британской группе, пускающей пыль в глаза. Мы не могли этому поверить. По наивности мы полагали, что сделали хороший альбом и все идет неплохо, а потом выливается весь этот яд. Мы не могли понять причин этого, что мы им сделали? С тех пор мы очень опасались прессы, что привело к ситуации курица–или–яйцо. Мы избегали их, и они стали избегать нас. Наша репутация хорошей «живой» группы разошлась повсюду, только потому что мы много выступали».

Как предполагает Джонс, на этой стадии было невозможно преувеличить важность «живой» репутации группы или того факта, что Питер Грант посчитал необходимым отправить их в турне по Америке так рано, еще до того как вышла пластинка. Если бы он отсрочил это и сперва дождался вердикта критиков, вполне вероятно, что Zeppelin могли вообще не поехать гастролировать по Америке в тот первый год или уж точно с куда меньшей своевольной страстностью. Вместо этого рецензия Rolling Stone и остальные появились как раз тогда, когда Zeppelin уже завоевывали свое господство. Концерты проходили так хорошо, что другие, явно более известные группы теперь отказывались выступать после Led Zeppelin, а на горизонте уже маячил второй тур по Америке весной, на этот раз в качестве хедлайнеров, когда Atlantic вознамерилась довести идею до всеобщего сознания, выпустив первый сингл группы.

28 января они вернулись в Бостон, на второй концерт в The Boston Tea Party, 400-местном клубе, открытом в перестроенной синагоге. Крупная местная бостонская радиостанция WBCN круглые сутки крутила альбом, и все билеты на шоу были распроданы, и в клуб втиснулось на несколько сотен человек больше, чем предполагалось. Когда группа в тот вечер в первый раз удалилась со сцены, отыграв обычные час с небольшим, толпа так неистовствовала, что их быстро вернули обратно. Они играли еще пятьдесят пять минут, будучи вызванными на бис двенадцать раз, и все это привело к нескольким бурным овациям, часто посреди песен. Но когда они откланялись и удалились за кулисы во второй раз, фанаты начали забираться на сцену и еще более яростно звать их назад. Измотанной группе, стоявшей всего лишь нескольких футах позади, ничего не оставалось, кроме как выполнить их просьбу. В результате, исполнив свой обычный сет, плюс импровизации, около двух дюжин бисов и каверов дважды, группа просто исчерпала запас песен, которые можно было сыграть. Смеющийся Пейдж, с которого пот катился градом, мог

только покашливать с сигаретой в зубах и вопрошать остальных: «Какие песни вы знаете?» Вопрос был встречен шокированными лицами, и в ответ все только покачали головами. Но толпа просто не отпускала их. После некоторой заминки они снова вышли и исполнили грубые копии *‘Good Golly Miss Molly’* и *‘Long Tall Sally’*, продолжая припоминать старые блюзовые риффы, которые они просто экспромтом превращали во что–то еще. К четвертому часу они прекратили вовсе попытки сыграть что–то оригинальное и изнуряюще выстреливали старыми хитами The Beatles, The Stones, The Who, а толпа по–прежнему топала ногами и требовала еще, еще, еще. Когда они наконец ушли, после четырех с половиной часов выступления, они обнаружили Гранта, этого огромного парня, уже повидавшего всю эту фигню, рыдающим от восторга в гримерке. «Питер был в полном экстазе, — сказал Джонс. — Он плакал, если вы можете это представить, и всех нас обнимал. [Он] даже приподнял всех нас вчетвером разок над землей».

Но критики по–прежнему не понимали. Джон Ландау описал бостонский концерт как «громкий… неистовый и частенько безумный». Однако он признал, что Zeppelin притягивали, в основном, более юное поколение музыкальных фанатов, чем то, к которому принадлежал он сам, для кого культурные и политические прозрения артистов более ранних шестидесятых вроде Дилана и The Beatles были столь важны, что они не могли ничего поделать с тем, что всех последующих музыкантов надо было рассматривать в этом контексте. По иронии судьбы, Джон Леннон, практически покинувший The Beatles без ведома критиков вроде Ландау, теперь двигался в противоположном направлении, исчерпав возможности постпсиходелического рока, яростным сторонником которого он был когда–то, в пользу того чтобы вернуться к «более честной» инкарнации старого–доброго рока. «В концептуальном отношении нет ничего лучше, чем рок–н–ролл, — будет поучать он редактора Rolling Stone Яна Веннера в декабре 1970 года. — Как по мне, ни одна из групп, будь то The Beatles, Дилан или The Stones, никогда не превзошла *‘Whole Lotta Shakin’ Goin’ On’*». Led Zeppelin во многих отношениях станут живым воплощением этого утверждения. Как скажет Пейдж в интервью Record Mirror в феврале 1970-го: «Я чувствовал, что некоторые так называемые прогрессив–группы слишком далеко зашли в интеллектуализации бит–музыки. Я не хочу, чтобы наша музыка осложнялась такой погруженностью в себя. Наша музыка по сути эмоциональна, как старые рок–звезды прошлого. Сложно слушать ранние записи Пресли и ничего не чувствовать. Мы не собираемся делать какое–либо этическое или политическое заявление. Наша музыка — это просто мы».

Хотя Ландау и его знакомые бородачи, возможно, не принимали вызываемое этой новой музыкой свободное–от–политики возбуждение, он был достаточно проницателен, чтобы предвидеть, что появление Led Zeppelin и групп, которые неизбежно последуют за ними, демонстрировало музыкальный и культурный феномен, который просто больше не опирался на то, что думал он и его современники. «Zeppelin возродили разграничение между популярностью и качеством, — напишет он позже. — Пока группы, которыми восхищались с точки зрения эстетики, были также самыми успешными коммерчески (к примеру, Cream), это разграничение не имело смысла. Но невероятный коммерческий успех Zeppelin, несмотря на сопротивление критиков, приоткрыл глубокое разделение в том, что воспринималось как однородная аудитория. Это разделение теперь выявило четко определенный массовый вкус и такой же элитарный».

Конечно, он ошибся, обвинив Led Zeppelin в том, что их популярность стремительно росла в ущерб артистичности, подведя их талант к минимальному общему знаменателю, предназначенному для взывания к «массовому вкусу». Но, учитывая, что отталкиваться можно было только от первого альбома с его едва ли оригинальным материалом, теперь легко представить, какими неандертальскими должны были показаться в высшей степени распутные шоу Zeppelin 1969 года людям вроде Джона Ландау. Во времена, когда ни Дилан, ни The Beatles больше даже не снисходили до живых концертов, а их ближайшие последователи были готовы «вернуться в сад» Вудстока, разнузданный экстаз представлений Led Zeppelin, должно быть, в лучшем случае казался неуместностью, а в худшем — и вовсе преступлением. Все еще цепляясь за идеи десятилетия, теперь уже стремительного несущегося к своему побитому и потрепанному концу, они просто не понимали этого. Стоило только посетить бывшую цитадель силы цветов в Хейт — Эшбери и заметить, как глубоко разрушительная сила героиновой зависимости теперь овладела расширяющим сознание авантюризмом ЛСД, чтобы понять, насколько плохо на самом деле доставлялось сообщение рок–медиума, даже когда передача была оптимальной, через группы вроде The Grateful Dead и Jefferson Airplane. В конечном счете, в эпоху, когда угроза быть посланным на горение в чертовом аду Вьетнама была главной заботой американских покупателей пластинок в возрасте до двадцати пяти лет, музыка Led Zeppelin разговаривала с ними так, как ни один из артистов не делал на том этапе. Чем более невежественной группа казалась «элитарному вкусу» создателей подпольной американской

прессы, тем более любимы они были простыми парнями, которые теперь раскупали альбом сотнями тысяч копий. Критики могли не одобрять их «слишком громкий» альбом, но вместо того, чтобы отвадить аудиторию от Led Zeppelin, это возымело противоположный эффект: их возвели в ранг культовых нарушителей правил для более молодого, ищущего возбуждение поколения. Конечно, у новых ориентированных на альбомы радиостанций, возникавших тогда по всей Америке, не было таких протестов по поводу музыки. Так же, как WBCN в Бостоне и KSAN в Сан — Франциско, другие радиостанции Нью — Йорка, Лос — Анджелеса, Детройта и Чикаго теперь крутили альбом круглые сутки, особое внимание уделяя *'Communication Breakdown', 'Babe I'm Gonna Leave You'* и *'Dazed and Confused'*. Столь же скоро, как критики их осудили, их импульс стал расти быстрее, чем когда–либо.

Впереди была еще одна, последняя важная точка тура: их первое появление в Fillmore East Билла Грэхема в Нью — Йорке — два концерта 31 января и 1 февраля. Они остановились в отеле Gorham на Западной 55 улице, в котором, как и Мармоте, были номера с кухнями, что сделало его дешевым и веселым пристанищем, популярным среди гастролирующих британских групп, с тех пор как менеджер The Who Крис Стэмп обнаружил его годом ранее. Группа прибыла на машине из Филадельфии утром 30 января и на следующие три ночи поселилась в Нью — Йорке. Было важно, чтобы они расслабились. Как и в Сан — Франциско, концерт в Нью — Йорке был из разряда сделай–или–умри и, может, даже более важным. Этот город был домом главных заправил Atlantic, и ожидалось, что концерты посетит множество других музыкантов, журналистов, радио–диджеев и прочих работников бизнеса, а также эти шоу были первой возможностью для Ахмета Эртегана и Джерри Векслера посмотреть, как отрабатываются их инвестиции.

В афише они были заявлены первыми, в первый вечер за ними следовали Porter's Popular Preachers и хейдайнеры Iron Butterfly, но Гранту удалось нанести тяжелый удар, когда он отвел Грэхема в сторону во время проверки звука и попросил его об «особой услуге» — передвинуть Led Zeppelin на вторую строчку афиши. «Сделай это для старого друга», — улыбнулся Грант, обнажив окрашенные табаком зубы. Это было первое значительное выступление группы в Нью — Йорке — огромная возможность для них, — и Грант хотел «увидеть Zeppelin и Iron Butterfly выступающими друг за другом», посмотреть, как далеко его «ребята» продвинулись с тех пор, как прибыли в Штаты полтора месяца назад. Грэхему, заметившему, какой мощный

отклик группа получила в Сан — Франциско, понравилось, что Грант останется обязанным ему, поэтому он просто пожал плечами и сказал: «Конечно, почему бы и нет».

Освобожденные, вероятно, от перспективы выступать следом за группой, чья репутация оставлять зрителей пресытившимися была уже хорошо известна в концертной среде, Porter's Popular Preachers, казалось, не были расстроены из–за перестановки в последний момент. Однако, когда новости дошли до Iron Buttefly, те были возмущены. Они сами только недавно доросли до статуса хедлайнеров и слышали, как жестко Led Zeppelin потеснили Vanilla Fudge, поэтому лидер группы Дуг Ингл был настолько выведен из себя, что даже грозился вовсе не выступать. В предпринятом разговоре с глазу на глаз с Грэхемом они настаивали, что Led Zeppelin нужно либо снова восстановить на первом месте, либо вовсе исключить из списка выступающих. Грэхем, однако, был не из тех, у кого можно требовать выкуп, поэтому он ответил, что если они откажутся выступать, он просто попросит Led Zeppelin играть дольше, тем более, что он знал — они на это более чем способны.

Эта тупиковая ситуация сохранялась вплоть до того момента, когда Porter's Popular Preachers стали собирать свое оборудование, а Zeppelin были готовы продолжать. В результате, Грант решил поднять ставки еще выше, рассказав Джимми и ребятам, что именно происходит. «Выходите и взорвите их!» Группа вряд ли нуждалась в каком–либо ободрении, чтобы постараться затмить всех, но голос Гранта все еще звучал в их ушах, поэтому они вышли и порвали зал. Когда почти через полтора часа они уходили со сцены, финальные аккорды *'How Many More Times'* все еще отражались эхом от стен, а толпа начала топать ногами, скандируя: «Zeppelin! Zeppelin! Zeppelin!» Среди зрителей в тот вечер был Пол Дэниел Фрэйли (теперь более известный как гитарист Kiss Эйс Фрэйли), который в 2007 году рассказал журналу Classic Rock: «Тот концерт в Fillmore East изменил мою жизнь… [Джимми Пейдж] и Роберт Плант просто порвали зал». Четверо участников Iron Butterfly сидели в своей гримерке в полном смятении, слушая скандирование и топот ног. По словам злорадствовавшего Ричарда Коула: «Зрители все еще звали Led Zeppelin обратно, когда Iron Butterfly начали свое выступление».

На следующий день группа вылетела домой в Англию, находясь в лучшем из всех возможных расположении духа. Немногим больше месяца и больше тридцати, в основном, следовавших друг за другом выступлений трансформировали их из реформированного состава The Yardbirds, какими они покидали Лондон. Теперь они были Led Zeppelin, совершенно

новой сущностью, которая имело мало общего с прошлым каждого из них, первые парни на деревне, может, и ненавидимые критиками, но обожаемые фанами. Они, в свою очередь, предлагали лучшее, что сможет предложить рок–музыка в надвигающемся десятилетии. Конечно, никто пока не был полностью уверен, что именно это может быть. Никто, за исключением, возможно, Джимми Пейджа, который был убежден в потенциале группы с самой первой репетиции на Джерард–стрит, состоявшейся полгода назад, а в своей собственной судьбе задолго до этого. Все, что им теперь надо было сделать, как они сказали в Америке, — это продолжать упорствовать. Остальное будет легким делом, в этом он не сомневался.

Даже Роберт Плант, все еще такой нервозный и сомневающийся в своем положении в Zeppelin, начал чувствовать, как его судьба разворачивается перед ним на сцене. В 1973 году, расслабляясь у бассейна в отеле в Новом Орлеане, он рассказал Лизе Робинсон из журнала Creem: «Я осознал, что такое Zeppelin где–то ближе к концу нашего первого американского тура. Мы начали с концерта в Денвере, где даже не были указаны в афише, а к тому времени, когда добрались до Нью — Йорка, уже были вторыми перед Iron Butterfly, и они не хотели продолжать! И у меня внутри появился этот огонек, и я начал покачивать бедрами и понял, что это была фантастическая поездка. Я до сих пор даже по–настоящему не уверен, что я должен делать, но я делаю это».

Когда группа села в самолет, чтобы вернуться домой после этого первого американского тура, альбом *Led Zeppelin* занимал 90 строчку в американской горячей сотне и поднимался все выше. В результате, хотя Планту, Бонэму и Джонсу не терпелось вернуться и рассказать все друзьям и семье, для Джимми Пейджа возвращение в холодную зимнюю Британию было разочаровывающим. Альбом теперь готовился к выходу в Британии, и был запланирован более организованный тур по всей стране, хотя площадки и оставались скромными. Однако этого было недостаточно, чтобы утолить все растущий аппетит лидера группы. Если уж на то пошло, он чувствовал, что они покинули Америку слишком рано, как раз когда им необходимо было ускориться. Несмотря на это, Грант заверил его, что они вернутся всего через несколько коротких недель и в этот раз будут хедлайнерами. Теперь было самое время использовать возбуждение от их прорыва в Америке как лучшее преимущество дома, — настаивал он. «Возвращение героев–победителей и вся эта ерунда», — рычал он, когда они вдвоем сидели в самолете по дороге домой, цедя шампанское.

Вместо героического возвращения, тем не менее, успех

группы в Америке привел к еще большему количеству обвинений в надувательстве, хоть и в специфическом британском стиле. Они банально «продались» Америке, — бушевала музыкальная пресса, — прежде чем «отдать свой долг», упорно работая, чтобы обеспечить себе тылы проверенным временем способом. Ни The Beatles, ни The Stones, ни один другой отечественный артист, включая американца Джими Хендрикса, не покидал Британию, до тех пор пока не сделает себе имени. То, что Led Zeppelin прежде выбрали Америку, просто доказывало, что они были почти «искусственной» группой, организованной исключительно для коммерческого успеха: смертный грех даже сегодня, а в 1969-ом — практически преступление, наказуемое смертной казнью. Джимми едва мог поверить своим ушам. «Когда дело касалось критиков, казалось, что мы ничего не можем сделать правильно, — качал он головой. — В этих обстоятельствах, думаю, все мы просто отказались от идеи когда–нибудь угодить им». И снова вопрос был в том, насколько хорошо группа сможет взаимодействовать со сцены прямо с их зрителями. К счастью, они уже доказали, что в высшей степени пригодны для выполнения этой задачи.

Между 1 марта и 17 апреля они отыграли восемнадцать концертов в Британии. Также были несколько разовых шоу в Дании и Швеции. В то время им было что продвигать, хотя альбом — вышедший в том же месяце — снова страдал от главным образом равнодушных рецензий. Было одно важное исключение — рецензия в журнале Oz, написанная одним из его основателей Феликсом Деннисом, которая начиналась пророчески: «Крайне редко выпускается такая пластинка, которую сложно сразу же классифицировать или описать просто потому, что она столь очевидно является поворотной точкой рок–музыки, что только время способно окончательно поставить ее на свое место». В еще более гиперболическом стиле рецензия продолжалась предсказанием, что влияние альбома будет сродни влиянию других музыкальных вех, которыми стали альбомы *Bringing It All Back Home* Дилана, *Younger Than Yesterday* The Byrds, *Disraeli Gears* Cream, *Are You Experienced?* Хендрикса и даже *Sgt. Pepper* The Beatles. «Этот альбом Led Zeppelin похож на них», — заключалось в статье. Пейдж был доволен, но не чрезмерно. Даже он признавал, что альбом Led Zeppelin едва ли был в одной лиге с *Sgt. Pepper* и в музыкальном, и в культурном отношении. Однако Плант был в восторге. Он был жадным читателем Oz и его идейно схожих спутников вроде IT и Friends, а здесь наконец–то появилось какое–то взаимное признание, о котором он всегда мечтал. Это практически компенсировало освистание в Rolling

Stone. (Почти, но не совсем. Эта рана никогда не заживет полностью.)

В отличие от Америки, аудитория росла медленно, а деньги оставались маленькими: иногда вплоть до 60 фунтов против шестидесяти процентов от общей выручки, часто они едва доходили до фиксированной ставки в 140 фунтов. В сравнении с относительно эффектными площадками, на которых группа только что имела огромный успех в Америке, площадки, на которых им пришлось играть дома, едва ли можно было назвать вдохновляющими: клуб Van Dike в Плимуте и The Wood Tavern в Хорнси были в любом отношении далеки от Fillmore East и West как небо и земля. Тем не менее, их уверенность возрастала. Мак Пул видел, как они выступали в клубе Farx — помещении за пабом Northcoat Arms в Саутхолле, в западном Лондоне, 30 марта. Сидя после концерта вместе с группой «за кружкой пива с губернатором», он вспоминает, как Планти рассказал, что он купил дом и ему нужно несколько новых ковров. «Я сказал: «Я бы не стал волноваться насчет ковров, Роб, думаю, ты снова переедешь“. Даже хотя я практически не слышал Джона и Планти, потому что Джимми и Джон Пол в тот вечер были такими громкими, что заглушали все, что–то было в этой группе, у них была эта невероятная атмосфера, и я просто знал, что эти ребята сделают потрясающее дело. Я сказал: «Не знаю почему, но я думаю, что с этим все вы в итоге поселитесь в особняках“. И Роб ответил: «Надеюсь, ты прав“».

Пул также вспоминает впечатляющую отделанную кленом ударную установку, на которой играл во время тех концертов Бонэм. Впоследствии Бонзо показал ему несколько пар особо толстых барабанных палочек, которые компания Ludwig изготовила специально для него, после того как стало известно, как часто у него ломаются палочки — порой дважды или трижды за вечер. Ударник Vanilla Fudge Кармайн Аппис, с которым Бонзо сблизился во время совместной работы Zeppelin с ними, лично позвонил Биллу Людвигу и посоветовал компании сделать юному барабанщику Zep такое же предложение профессионального сотрудничества, привилегиями которого уже наслаждался Аппис, включая изготовление на заказ большой ударной установки. Билл согласился, как только прослушал альбом. Установка включала в себя 26-дюймовые басовые барабаны — такие же, как те, на которых играл Аппис, — которые особенно возбуждали Бонэма, но вызывали ненависть Пейджа и Джонса. В отличие от Апписа, Бонзо использовал «технику правой ноги, в отличие от любого ударника, которого я когда–либо слышал, — говорить писатель Крис Уэлч, сам являющийся ударником и знатоком

инструмента. — Он прекрасно обходился одним басовым барабаном для того, что у кого–нибудь вроде Кармайна — в своем роде прекрасного исполнителя, но не такого, как Бонэм, — требовало бы использования двух барабанов». Бывший роуди Led Zeppelin Глен Колсон вспоминал, как он в первый раз собирал установку, а Бонэм «жутко сердился из–за [этого]». В результате, как он сказал: «Джимми Пейдж не мог понять, что делает Бонзо. Было столько грохота, что он не мог сконцентрироваться — не мог держать ритм. И Джимми сказал мне больше никогда не устанавливать сдвоенные басовые барабаны. Они сводили всех с ума».

Фактически, Бонэм будет использовать установку со сдвоенными басовыми барабанами на нескольких концертах во время второго американского тура группы, прежде чем разгневанный Пейдж в итоге не положит этому конец, хотя они и будут время от времени появляться снова. Аппис настаивает, что Бонэм рассказывал ему, как он использовал их на записи *‘Whole Lotta Love’*, а Джонс вспоминает, что Бонэм тайком вернул их на время сессий для альбома *Physical Graffiti*, пока Пейдж наконец не вышел из себя и не велел роуди подальше спрятать второй басовый барабан — навсегда.

6
Пушки!

Пока группа не выступала в Америке, в Atlantic разумно решили, что лучшим способом сохранить их на виду общественности будет выпуск сингла с альбома, выбрав *‘Good Times Bad Times’*, а на обратную сторону — *‘Communication Breakdown’*. К тому моменту, когда Грант услышал об этом, уже несколько сотен промо–копий (пока лишь некоммерческих, не идущих в музыкальные магазины) было изготовлено и отправлено диджеям по всем Штатам — в то время это была стандартная процедура перед полномасштабным выпуском по стране. Тогда синглы не были модны среди «серьезных» исполнителей, хотя почти всем приходилось выпускать и продвигать их из–за условий их стандартных контрактов. Но поскольку контракт Zeppelin с Atlantic был далек от стандартного, Грант имело право заставить лейбл не выпускать эти синглы — и он будет интенсивно использовать эту возможность в Великобритании и остальном мире.

Однако в Америке все всегда было иначе. Дело не только в том, что это была родина Atlantic, но и в том, что Грант прозорливо считал шансы Zeppelin на долговременный успех в Америке максимальными. Также присутствовала финансовая сторона дел. С точки зрения практики, успех в Америке означал бы в конце концов то, что популярность группы где–то в другом месте теряла свое значение. По крайней мере, финансово они будут обеспечены. Необыкновенная реакция зрителей на их первый скромный тур превзошла все ожидания Джи. Со вторым, более ярким туром, который находился в процессе согласования, было исключительно важно постараться поймать момент любым возможным способом. Поэтому он не только одобрил решение Atlantic выпустить сингл Zeppelin в Америке, но также настоял, чтобы лейбл заплатил группе за съемку промо–клипа, изображающего исполнение этих песен, на случай если какой–то телевизионный канал захочет использовать его, пока они не были в стране. Atlantic были рады оказать услугу. И в результате получилось энергичное видео группы, имитирующее на белом фоне исполнение *‘Communication Breakdown’*: Бонэм крутил палочки, пока Пейдж имитировал бэк–вокал. Поразительно, но в Америке его не показывали до марта 1995 года, когда этот короткий клип был продемонстрирован в специальной девяностопятиминутной передаче MuchMusic о Led Zeppelin.

Пейдж с Грантом договорились, что во всем остальном мире они будут полагаться на успех только альбома как единственного выпускаемого продукта. Никто из крупных рок–исполнителей не делал этого раньше, но Грант верно рассудил, что со временем это станет отличительной особенностью группы. И более того, что особенно нравилось Джимми, это станет окончательным доказательством, что Led Zeppelin — это не какие–то разрекламированные звукозаписывающими компаниями пластинки. Пусть критики набьют этим свои трубки и закурят. Как говорил мне Джон Пол Джонс в 2003, они были молоды и стояло такое время, но помимо прочего «мы с Пейджем уже были достаточно опытными. Мы уже играли как сессионые музыканты на многих коммерческих записях. Выгоды с точки зрения известности или гонораров не было, поскольку мы были слишком далеко за кулисами. Но мы полностью изучили искусство компромисса, чтобы научиться выживать. Мы были готовы, и ничего плохого в том, чтобы платить аренду, нет. Но это не тот путь, в соответствии с которым я хотел строить свою музыкальную жизнь. Если я собирался вступить группу, то это значило, что я хотел создавать музыку, которую хочу, а *не* идти на компромиссы. Большой успех не был целью. Мы были достаточно уверены, что сможем выжить, создавая музыку, которую хотим, без компромиссов. Тот факт, что мы стали настолько популярны, не мог быть спланирован. Это, помимо прочего, была удача. Исполнители, ориентированные на альбомы, едва ли существовали за пять лет до того, как мы сделали первую запись. Были The Beatles, The Beach Boys и, конечно, Дилан. Но это было на расстоянии культурного шага. У меня был один альбом The Beatles *Revolver*, и *Pet Sounds* группы The Beach Boys, но, в остальном, я слушал джаз и соул».

[*Серия фотографий 1*]

В результате, хотя в Америке было официально выпущено девять синглов Zeppelin, в Великобритании не было выпущено ни одного (за единственным исключением в виде ограниченного издания семидюймового *'Trampled Underfoot'* в 1975, который вызвал шумиху и был быстро удален). Непосредственный замысел решения блокировать выпуск синглов в Британии был в том, чтобы гарантировать почти полное отсутствие освещения группы по радио. Только диджей Джон Пил на Радио 1 изо всех сил старался включать Led Zeppelin в своей передаче Top Gear, передаваемой днем по воскресеньям и ориентированной в основном на музыку не из чартов, вроде «тяжелых» и/или

«прогрессивных» групп вроде Zeppelin. Грант почувствовал, что он знает, как справиться с недостатком трансляций, когда организовал первую из четырех «живых» сессий, которые группа запишет для радиостанций в тот год, начиная с закрытого выступления без зрителей в лондонском Playhouse Theatre 3 марта и позже в прямом эфире на шоу Пила 23 марта. Также радио было тем СМИ, которое, как чувствовал Грант, он в некоторой степени может контролировать (определенно, сильнее, чем телевидение, где в конце шестидесятых было так мало места для рок–музыки, если только артисты не были ориентированы на выпуск синглов), особенно BBC, где выпускающим редактором был Берни Эндрюс, которого он знал еще с тех времен, когда работал с Бо Диддли, и кому, как он чувствовал, можно было доверять. Так зародились взаимоотношения с Радио 1, которые будут продолжаться все семидесятые, и ведущий Saturday Rock Show Алан «Флафф» Фриман всегда будет первым из британских диджеев получать предрелизную копию каждого нового альбома Zeppelin.

Хотя тогда они не понимали этого, сессии для BBC стали важной вехой для группы. Джон Пол Джонс говорил: «В то время мы были очень молодыми и дерзкими, очень уверенными в себе. Не думаю, что многие группы могли импровизировать, как мы, и живые записи BBC, особенно [последняя] In Concert, предоставили нам возможность сделать это по радио. В те дни трансляция музыки по радио была ограничена, и мы были решительно настроены лучшим образом использовать любой шанс на радио BBC».

Более неохотно Грант также позволил группе несколько раз в течение марта 1969 года выступить по телевидению. Теперь, после изобретения спутниковых и кабельных музыкальных каналов сложно вообразить, насколько мало было в 1969 году возможностей для живой рок–музыки транслироваться по телевидению. В результате, группе часто приходилось исполнять непродуманные номера, как, например, их телевизионный дебют — посредственное появление 21 марта с *‘Communication Breakdown’* в качестве гостей новой программы канала BBC1 под названием How Late It Is, которая позиционировалась как развлекательная передача для всей семьи. Время от времени случались и яркие моменты вроде тридцатипятиминутного живого выступления на датском канале TV-Byen, съемки которого состоялись 17 марта в Гладсаксе, где они прошлись по *‘Communication Breakdown’, ‘Dazed and Confused’, ‘Babe I’m Gonna Leave You’* и *‘How Many More Times’*, окруженные немногочисленной, но внимательной студийной публикой,

которая сидела перед ними на полу, скрестив ноги. В тот же месяц они еще исполнили *‘Communication Breakdown’* под фонограмму на шведском телевидении и несколько застенчиво вживую выступили в недолговечной коммерческой телепрограмме Supershow в Британии, запись которой прошла в Стейнсе 25 марта, где они растянули *‘Dazed and Confused’* на десять минут. «Нас в это втянул приятель Джимми, — сказал Грант. — Я не разделял его энтузиазма. Я даже не пошел на съемки».

В основном, группа с самого начала плохо относилась к выступлениям на телевидении. Впрочем, в Британии у них и не было особых шансов. В 1969 году единственной регулярной музыкальной передачей британского телевидения была Top of the Pops, созданная специально для того, чтобы освещать записи из хит–парада Top-30 синглов, что сразу же исключало Zeppelin. (Конечно, поп–версия *‘Whole Lotta Love’* потом будет использоваться как заставка программы, но Zeppelin, как и The Clash, сойдут в могилу, так и не выступив в этом шоу.) Даже с появлением в 1971 году ориентированного на альбомы шоу канала BBC2 под названием The Old Grey Whistle Test, которое выходило в эфир поздним вечером, а снималось в маленькой закулисной студии, совершенно не подходящей для настоящего опыта Zep, они неизменно отказывались появляться на телевидении. Как рассказал мне Джонс: «У большинства остальных известных групп было полно хитовых синглов. Следовательно, они часто появлялись на телевидении и, следовательно, были очень публичны, а мы нет. В некотором роде, в этом была наша собственная вина. Мы решили, что нам нечего делать во всех этих поп–шоу, раз мы не выпускаем синглы. Поначалу кое–где без этого было не обойтись. В Дании, например, где радио было не очень хорошим, это была единственная лазейка для подобной музыки. Но мы никогда не принадлежали к поп–сцене. Выступать в поп–шоу по телевизору было просто не для нас. Никогда не предполагалось, что Led Zeppelin будет таким. Нашим делом всегда было живое исполнение». Или, как незабываемо определил это Питер Грант: «Led Zeppelin были очной группой». Смысл: «Они не были группой, на которую можно смотреть по телевизору, они были группой, чтобы действительно воспринять которую, их надо было увидеть лично, вживую на сцене».

Тем не менее, Грант был счастлив дать свое благословение на одно появление на телевидении, когда съемочная группа должна была посетить концерт в клубе Marquee 28 марта и снять его для программы BBC1 Colour Me Pop. Он преподнес это Джимми как

пока что лучшую возможность для них продемонстрировать настоящее живое выступление группы потенциально огромной аудитории, но хорошее настроение Гранта, в котором он пребывал тем вечером, вскоре сменилось замешательством, а потом — яростью, когда никто с BBC не появился на шоу и даже не потрудился заранее позвонить ему, чтобы сообщить, что они не придут. Грант хорошо разрекламировал это, и теперь перед ним стояла мерзкая задача сообщить Пейджу и остальным, что их подвели без всяких объяснений. Он поклялся, что больше никогда не позволит себе или Led Zeppelin зависеть от мимолетных капризов телекомпаний, какими бы крупными или известными они не были. Это решение будет иметь роковые последствия для карьеры Zeppelin, которые не могли предвидеть ни Пейдж, ни Плант, и не только серьезное недопонимание, которое будет все теснее окружать их наследство с течением лет, когда более дружелюбные по отношению к телевидению современники вроде The Who и The Stones обгонят Zeppelin и по критическим оценкам, и по исторической значимости, если не по фактическим продажам пластинок. «Тогда я понял, что нам просто не нужны медиа, — сказал Грант. — Все сделают фанаты».

Как и в Америке, по завершении тура в апреле альбом начал непрерывно продаваться. К концу года количество продаж в Британии достигнет отметки в 100 000 копий, что обеспечит ему шестое место в национальном чарте. Но это было все еще незначительно, и когда группа той весной вернулась в Америку, они чувствовали облегчение. Во время своего первого американского тура они открывали концерты и часто даже не были заранее обозначены в афишах, но когда они вернулись на первое шоу на Джазовом фестивале Нью — Йоркского университета 18 апреля, это было начало серии из двадцати девяти концертов, которая им предстояла в следующие тридцать один день, в качестве одного из хедлайнеров вместе с Vanilla Fudge — и в каждом следующем городе концерт собирал больше народа, чем в предыдущем. Продаже достигли рубежа в 200 000 копий, и альбом приближался к двадцатке лучших, и в Америке их воспринимали как группу на пороге огромного успеха.

Другим отличием этого тура, как заметил Роберт Плант, было то, что «люди начали проявлять интерес к другим участникам группы, а не только к одному Джимми». Неизбежно большое количество этого вновь обретенного внимания доставалось самому Планту как фронтмену. То, что он не написал ни одной вещи с альбома, было несущественным. Джо Кокер и Род Стюарт тоже не сочиняли свой материал. И, как и последний, Плант не просто хорошо звучал — он был высоким, светловолосым и

выглядел довольно соблазнительно, настоящий золотой бог, трясущий тем, что у него было, — идеальный визуальный контраст для более темной, более стройной, слегка женоподобной сценической личности Пейджа. С признанием вернулась и уверенность, качество, недостатка в котором Плант никогда не испытывал в прошлом, но сейчас каждую ночь открывал его снова. Если Пейдж с облегчением наблюдал, как его фронтмен визуально выпрямляется в полный рост на сцене, то за сценой изменение почувствовал Ричард Коул. Уже отметив смесь «беспокойства и высокомерия», присущую певцу, Коул вспоминает на страницах своей книги, что внезапно: «Он, казалось, был полон решимости изводить меня, иногда даже недооценивая, проясняя, кто тут босс, а кто — наемный работник. Когда мы были в отелях, он звонил в мою комнату с запросами вроде «Ричард, позвони в обслуживание номеров, пусть они принесут мне завтрак и чай“. Я хотел сказать ему самому позвонить на кухню отеля. Но он, похоже, находил огромное удовольствие, заставляя меня сердиться…»

И, конечно, невозможно было не заметить безграничного мастерства Бонэма как ударника. Хотя его партнер по ритм–секции Джон Пол Джонс часто выглядел и чувствовал себя покинутым — тенью на сцене, отбрасываемой ударными, пока Плант и Пейдж находились в лучах прожекторов, — ни одна тень на сцене никогда не была достаточно большой и темной, чтобы сдержать Бонзо, и не только во время его бесконечного соло на ударных, посреди которого он отбрасывал палочки в сторону и начинал колотить по барабанам руками, громко изрыгая проклятия. «Пушки!» — орал он, прежде чем разразиться грохотом. «Я реву как медведь, чтобы дать дополнительную поддержку, — объяснит он позже. — Мне нравится походить на грозу».

Так и было. Остальные музыканты были практически очарованы дикой техникой Бонэма, которой он ни у кого не учился. Пейдж рассказал мне историю о том, как во время второго тура столкнулся с заслуженным ударником Ронни Верраллом. «Ронни был из прошлой эпохи, — объяснял Джимми, — великолепный ударник, игравший в группе Теда Хиза. Теперь он вместе с Биг Джимом Салливаном играл в гастролирующей группе Тома Джонса, и мы наткнулись на них в «Шато Мармот». Поздоровавшись, он спросил: «Где ваш ударник? Я хочу с ним поговорить“. Он хотел узнать, использовал ли Бонзо сдвоенный басовый барабан в *‘Good Times Bad Times’*». Когда Джимми сказал, что тот его не использовал, Ронни еще больше загорелся желанием повидаться с ним. «Поэтому я привел его к

Бонзо, и первым, что он произнес, было: «Как ты это *делаешь*?“ И я видел его лицо, когда Бонзо ему показал. Весь вид Ронни говорил: «Черт подери!“ И это парень, который был вроде как одним из лучших, понимаете? Я думал — ух, раз музыкант такого уровня обращает внимание на то, что делает этот парень, это поразительно, понимаете?»

А внимание обращали не только старые джазисты. Подоспело целое новое поколение рок–н–ролльных ударников, которые наблюдали за тем, что делал Бонэм. Не только его старый приятель из Брама Билл Уорд, который вот–вот познает успех такого же уровня с Black Sabbath. «Сегодняшние мастера–ударники действительно могут сделать класс и знают кучу трюков, благодаря существующим потрясающим новым технологиям, — говорил он мне. — Но я слышал, что Бонэм вытворял на одном басовом барабане, когда ему было семнадцать. Единственный, кто мне приходит на ум, кто делал нечто похожее до него, — это Бадди Рич, большим фанатом которого был Джон. На самом деле, чтобы увидеть такую работу, действительно надо оглянуться на ветеранов. Чутье Бонзо и то, что он вложил в рок, настолько рафинированы, что он лучший пример, который может услышать любой ударник. Если хотите узнать, куда поставить акцент или как использовать синкопы, послушайте мастера, ведь Бонэм был безусловным мастером даже в юности». Или как мне позже сказал еще один приятель Бонэма, с которым они дружили будучи подростками, Бив Биван, позже также ставший полноправной звездой сначала с The Move, а потом с The Electric Light Orchestra: «То, что Бонзо мог вытворять на басовом барабане, используя только ножную педаль, было просто *возмутительным*. Он, определенно, превосходил меня в отношении чистого таланта. Людям иногда просто было сложно понять его сногсшибательную индивидуальность». Биван сказал, что новички The Move изначально думали о том, чтобы предложить место ударника Бонэму, однако изменили свое мнение и обратились вместо него к Бивану. «The Move в первые дни вообще не пили, и они подумали, что Джон может стать источником повышенной опасности…»

Ко времени, когда вы познакомились с Робертом, ты уже знал, что ты хорош. Это было в Oldhill Plaza, и он был одет, как педик, выступая в качестве конферансье. Потом он вышел со своей группой, Crawling King Snake, в футболке и джинсах. Группа была дерьмовая, и после ты сказал ему об этом, но он, как ни удивительно, не расстроился. И ты сказал ему, что делаешь ему одолжение, предлагая играть с ними. Он взглянул на тебя и засмеялся, и ты подумал, что он, должно быть, издевается и чуть

не дал ему по зубам. Но было очевидно, что он может петь, поэтому на этот раз ты простил его. Он был одним из тех парней и даже выглядел, как настоящий певец, а найти такого было не так–то просто. Вам обоим было по шестнадцать, но ты всегда был старшим. И все шло неплохо, вы регулярно выступали в The Wharf, этом пабе в Ворчестершире. Ты играл, держа в ногах пинту крепкого горького пива, и опустошал стакан за стаканом. Но никогда не сбивался с чертового ритма, вытворяя за установкой такое, что не делал больше никто. Колотя по ней чертовски сильно! Бог с ним, со смазливым певцом, получите–ка лучше этого!

Тогда ты еще жил дома, в Реддиче, в трейлере позади магазина твоей матери в Аствуд Банке. С кем ты только не поиграл: Terry Web & The Spiders, The Senators, теперь вот эти. Либо они избавлялись от тебя, потому что ты играл слишком громко — кретины! — либо тебе становилось скучно, и ты уходил сам. Говоришь им, что тебе нужно почистить барабаны, потом вытаскиваешь их из фургона — и это последний раз, когда они тебя видят. Та–дам!

Crawling King Snake тоже отыграли всего пять минут, прежде чем тебе надоело их поддерживать. Потом были The Nicky James Movement — классный певец, но ни одной чертовой песни, — затем Locomotive, следом A Way of Life — еще одна крутая группа, у которой не было ни одной жалкой собственной песни, по крайней мере, ни одной, которая тебе бы нравилась. Этих ты хотя бы помнил. С некоторыми ты выступал только один вечер. Некоторые уже были наслышаны о тебе и держались от тебя подальше. Дэйв Пегг, басист A Way of Life, а впоследствии — Fairport Convention, говорил: «Если вы были в одной группе с Бонэмом, то вы знали, что вас никогда больше не пригласят выступать. Мы часто отыгрывали только половину концерта». Да, порядок, но, как сказал твой приятель Мак Пул, может, тебя и увольняли за то, что ты был слишком громким, или слишком пьяным, или не появился где–то вовремя, или пропустил репетицию, или еще какой чертов ад, но никогда тебя не выгоняли из–за того, что ты был недостаточно хорош, приклеивая серебряную фольгу на басовый барабан, чтобы сделать его еще громче. Ты смотрел на это так: я делаю что хочу, не нравится — отвалите.

Единственное, что тебе нравилось почти так же, как игра на ударных, — это перехватить пинту — или десять! Как всегда говорил другой твой приятель из Locomotive Джим Симпсон: «Время быстро бежало в компании Джона». Однако, это не остановило этого козла от того, чтобы уволить тебя, так ведь? В первый раз логично, за то, что ты залез на барабаны и начал раздеваться. Но он был джентльменом, этот Джим, и всегда в конце концов брал

тебя обратно. Особенно когда ты приносил ему 200 пачек сигарет Benson & Hedgens или бутылку виски, стибренную из магазина. Конечно, в итоге ты помогал ему с распитием, но разве это имеет значение, так ведь?

Даже накануне своей свадьбы ты не мог не напиться от души. Надев свой свадебный костюм, ты собирался посмотреть, как играет Мак, залез за его установку и продырявил барабаны. Он заорал на тебя: «Оставь их в покое, черт возьми!» Но ты просто засмеялся. В любом случае, ты никогда не понимал всей этой суеты из–за ударных установок. Ты смотрел на парней вроде Мака, обращавшихся со своими установками, как с золотым песком, и кривил лицо. Когда работа была сделана и наставала пора упаковывать инструменты, ты просто сбрасывал чертовы штуки со сцены, а потом закидывал их в фургон. Мак сказал, это объяснялось тем, что твою установку купил тебе отец, а ему приходилось самому выплачивать кредит за свою. Чепуха, — сказал ты ему, — ты просто завидуешь.

Было еще кое–то помимо барабанов. Жена, например. Ты встретил Пэт Филлипс, когда вам обоим было по шестнадцать, после концерта, который ты отыграл с Терри Уэббом в Oldhill Plaza. Она спросила, почему ты не одет в парчовый костюм, как Терри, а ты просто взглянул на нее и рассмеялся. Вы с твоим братом Миком стали тусоваться с Пэт и ее сестрами, Шейлой, Маргарет и Берил, и это были, как сказал Мик, «вечеринки каждую ночь!» Всего через несколько месяцев Пэт поняла, что, так сказать, ждет ребенка, и ты поступил порядочно. Даже хотя в то время ты снова был без работы, для свадьбы ты заказал у старого Робинсона в Реддиче костюм, сделанный по меркам, и он позволил тебе заплатить в рассрочку. Годы спустя, когда ты сделаешь деньги с Zeppelin, ты как следует отплатишь ему, заказав множество разных костюмов.

Однако, когда ты был молодоженом, все было иначе. Вы обустроили жилище в пятнадцатифутовом трейлере твоих родителей. Было неплохо, пока не родился мальчик — Джейсон — и не начались споры о необходимости найти настоящую работу. Был июль 1966-ого. Ты немного поработал каменщиком у своего отца, но все это долго не продлилось. Тебе было восемнадцать и, черт возьми, варианта полностью прекратить заниматься игрой на ударных просто не было. Вместо этого ты предложил бросить курить, чтобы высвободить немного денег. Но и это долго не продлилось. Ты клялся Пэт, что бросишь барабаны, если придется, но она сказала, что ты так чертовски жалок, что если ты не будешь играть на ударных, то сделаешь жизнь невыносимой. В любом случае, отец всегда мог подкинуть несколько фунтов, когда

ты в них нуждался.

Дела пошли лучше, когда вы переехали в муниципальную квартиру в Дадли — Ивс Хилл. Ты даже получил работу на полставки в магазине мужской одежды Осборна на главной улице, и на некоторое время все более или менее устаканилось. Может, ты и был сорвиголовой, но ты всегда тщательно мылся и никогда не выходил из дома, не надев чистый костюм и галстук. И ты никогда не бросал играть на ударных, кочуя из группы в группу, туда, где больше платили, и тогда–то ты снова наткнулся на Планти…

Музыка развивалась на сцене с большей скоростью, и многие из спонтанных джемов из первого тура по Америке начали обретать собственную жизнь, превращаясь в полностью сформировавшиеся песни, что было очень к месту, ибо Atlantic уже негласно начала требовать следующего альбома, который в идеале должен был выйти в США летом. Джи делал все что мог, чтобы защитить группу от этого давления. В то же время он понимал мудрый подход Ахмета и побуждал Джимми снова отправить группу в студию не позже апреля, собравшись в лондонском «Олимпике» на несколько дней вместе с инженером Джорджем Чкианцем. Одной из первый появившихся композиций была тщательнее разработанная и «тяжелее» аранжированная версия *‘You Need Love’* чикагского блюзмена Вилли Диксона, названная *‘Whole Lotta Love’*, которая впервые появилась в туре в расширенной импровизации *‘As Long As I Have You’*. Также была *‘What Is And What Should Never Be’* с гитарами, которые максимально использовали недавно появившееся стерео, а также выделенными вокальными эфектами и переключением с левого канала на правый. И еще более короткая живая рок–вещь *‘Ramble On’*.

«То были первые композиции, написанные с ориентацией на группу, — вспоминал Пейдж. — Это была музыка, рассчитанная на имеющихся членов команды — на участников. Когда знаешь, что Бонзо по–серьезному вступит в какой–то момент и доделает». Это также были первые песни, к которым Планта попросили придумать немного текста. Как он говорил, «потребовалось много времени, неуверенности, нервов и мыслей вроде «я неудачник“», чтобы написать текст для последних двух. *‘Whole Lotta Love’* возникла на основе добротного риффа от Джимми, а Бонзо «вел ее от начала до конца и заставлял ее звучать с точки зрения ударных». Основной задачей Планта, не особо думавшего о текстах, было «постараться и вплести во все это вокал, что было очень трудно. Каждая песня была экспериментом…»

Программа на второй тур уже была вполне определена. По мере того как места выступлений стали больше, ответственность за тур–менеджмент разделилась между Ричардом Коулом и Клайвом Коулсоном. В то время как Коулсон следил за технической составляющей каждого концерта, неся ответственность за транспортировку и установку оборудования, Коул заботился о группе, возя их из и в аэропорты в арендованном «универсале», решая вопросы с бронью гостиниц, авиабилетами, бензином для машины, а также «развлекая» их — эвфемизм, подразумевающий доставку алкоголя и заинтересованных поклонниц. В чем Рикардо был плох, так это в том, чтобы проследить, поели ли они и достаточно ли поспали. Они все еще путешествовали на коммерческих авиалиниях, ожидая в очередях, как все, из–за чего могли возникать непростые ситуации, связанные, в основном, с Плантом, который продолжал везде ходить босиком, а его волосы уже спадали по спине. Каждый, кому не нравился вид этого стоящего рядом, без сомнения, обдолбанного хиппи, кричал на него, ругал и вообще обижал, но Коул, вместо того чтобы вмешаться и помочь ему, делал вид, что ничего не замечает, поскольку все сильнее не любил этого нахального молодого певца. Гигиена Планта тоже оставляла желать лучшего, и ему часто говорили принять душ, помыть засаленные волосы и воспользоваться дезодорантом.

Другими проблемами, связанными с их возрастающей популярностью, были среди прочего бутлегеры и билетные спекулянты. В Чикаго, в раскупленном The Kinetic Circus, Грант обнаружил менеджера по залу, который продавал билеты из черного хода и клал наличные себе в карман. Вместе с Коулом он схватил бедного жулика и заставил его вывернуть карманы, а затем конфисковал все деньги. Сохраняя подозрения, они затащили его в офис, который разнесли в пух и прах, пока не обнаружили мусорную корзину, полную фальшивых билетных корешков неправильного цвета. И снова Грант с Коулом заставили менеджера отдать все незаконные деньги, которые тот прикарманил. Грант уже видел все это раньше, и его не провести. Если Бог в деталях, то Грант был его крылатым посланником. В результате Zeppelin стали первой крупной рок–группой, которая действительно получала большую часть заработанных денег.

Но заметны они были не только своей музыкой. Энн Уилсон, впоследствии участница Heart, пошла со своей сестрой Нэнси посмотреть на группу в Greenlake Aquatheatre в Сиэттле, где они были обозначены на афише вместе с Sonny & Cher и Three Dog Night. «Уровень сексуального возбуждения девушек постарше из числа зрителей был шокирующим, — говорила она журналу

Classic Rock. — Там не было никакого выступления Three Dog Night!» Для двадцатипятилетнего Джимми Пейджа, неженатого и уже привыкшего со времен туров с The Yardbirds к возможностям, которые давал либеральный сексуальный нрав американских фанаток, ничего из этого не было в новинку, и он приказал Коулу пускать за кулисы только самых красивых девушек из зала. Но если истории подвигов Пейджа были в изобилии — как Бонзо одевался в форму официанта и «подавал» Джимми на тележке в комнату, полную красивых женщин, — то для остальных это был совершенно новый мир. Тот, которым они рано или поздно воспользуются, несмотря на семейное положение. Как мне однажды сказал современник Планта и Бонэма Оззи Осборн: «В тем времена в Англии вам все еще нужно было угощать их вином, вести на обед, прежде чем вас подпустят к себе. В первый раз, когда группы вроде Sabbath или Zeppelin оказались в Америке, никто не мог поверить своим глазам. Цыпочки просто подходили к вам и говорили: «Я хочу тебя трахнуть!“ Никто из нас не мог этому сопротивляться».

В частности, Плант, никогда не испытывавший недостатка в поклонницах, теперь чувствовал себя переполненным вниманием, которое он получал. «Вся эта английская суровость быстро испарилась в зеленовато–голубых лучах калифорнийского солнца времен после Лета Любви, я был телепортирован… — рассказал он мне. — Мне было [двадцать], и это было как «Черт возьми, я хочу немного этого и немного вон того, а потом не достанете мне что–нибудь из Чарли Паттона? А что это за девушка там и что в этой пачке?“ Это был не вопрос вкуса и не вопрос приличий». Тем не менее, когда дело доходило до групи, во время последующих длинных переездов на машине и перелетов он был точно так же переполнен чувством вины. Эти чувства он попытается выразить в первой песне, для которой будет сочинять текст: граничащая с искренностью, хотя и отчасти лицемерная, песенка для его жены под названием *‘Thank You’*. «Пришлось долго уговаривать его и поддразнивать, чтобы он в действительности стал писать, — рассказал Джимми, — что было забавно. А потом, на второй пластинке он написал слова *‘Thank You’*. Он сказал: «Я хочу попробовать это и написать ее своей жене“».

Даже у Бонэма и Джонса, старательно отвергавших возможности развлечься в первом американском туре, были свои моменты. Как впоследствии признавал Джонс: «Гастроли делают тебя другим человеком. Я понимаю это, когда оказываюсь дома. Мне нужно несколько недель, чтобы восстановиться, после того такого длительного периода животной жизни». Но в то время как он старался быть осмотрительным на всех тайных вечеринках с

групи, истории о шальных выходках Бонэма — ударника на них подбивал Коул, с которым они стали регулярными «собутыльниками», — вскоре станут почти такими же легендарными, как у Пейджа. Самая печально известная из них произошла тогда, когда Коул склонил его заняться сексом с пользующейся дурной славой групи из Л. А. известной как Скотство (Англ. dog act. — Прим. пер.) за ее привычку постоянно приводить с собой в отель своего датского дога. Коул пытался заставить датского дога сделать девчонке куннилингус, приманив его кусочками жареного бекона, разложенного по ее вагине, но потерпел неудачу в этом и подтащил к ней пьяного Бонэма, чтобы он занял место дога. Впоследствии Коул расскажет писателю Стефану Дэвису: «Итак, Бонзо там трахал ее и — клянусь — спросил меня: «Ну как я?“ Я ответил: «Неплохо“. Потом зашел Грант с этой здоровой, промышленного объема банкой с тушеной фасолью и вывалил ее на Бонзо и девчонку. Потом он открыл бутылку шампанского и обрызгал их».

Так как эти юношеские шумные выходки были типичны для таких людей, как рок–музыканты, скучавшие в дороге и вдали от дома, тот факт, что в то же самое время, когда по Бонзо стекала холодная фасоль, Джимми Пейдж в своей комнате фотографировался, покрытый отбросами, а другая известная групи GTO Мисс Синдерелла изображала, что она ест их с его тела, не должен был никого шокировать. Тем не менее, годы спустя, когда подобные случаи были описаны во всей их ужасающей атмосфере в таком смехотворно чопорном томе, как Hammer of the Gods, шок, который они вызвали, был достаточен для того, чтобы добавить несколько слоев к мифу о Zeppelin. В реальности, конечно, Elvis и The Beatles позволяли себе и не такое задолго до того, как Zeppelin совершили вынужденную посадку в Америке. Даже в середине пятидесятых, до так называемой сексуальной революции, бывший друг Пресли из «Мемфисской мафии» Ламар Файк рассказывал журналу Mojo: «Элвис повидал больше задниц, чем унитаз. Шесть девчонок в комнате за раз… когда мы выезжали из отелей, для уборки требовалась помощь Национальной гвардии». Или как Джон Леннон позже поведает о дорожных приключениях The Beatles Янну Веннеру: «Если бы вы могли представить наши туры, вы бы поняли. Просто подумайте о [фильме Феллини] «Сатирикон». Где бы мы ни были, всегда происходили те же сцены. [Номера отелей] были полны героина и шлюх и черт знает чего еще».

Даже если обычная публика еще некоторое время оставалась в неведении относительно таких выходок, иллюзия, что жизнь рок–звезды проходит в обстановке гедонистической страстности,

уже прочно укрепилась в сознании людей. Эта идея подкреплялась такими провокационными изображениями, как фотография комнаты, заполненной обнаженными девушками, использованная на обложке альбома Хендрикса *Electric Ladyland*, или знаменитое портретное фото вакханалии The Stones, сделанное Майклом Джозефом для внутренней стороны конверта альбома *Beggars Banquet*, которые появились в самом конце 1968 года. Новые покупатели альбомов и сами едва ли были невинны, учитывая, что фильмы того времени вроде «Фотоувеличения», «Беспечного ездока», а позднее «Представления», «Вудстока», «Забриски Пойнт», даже последние фильмы The Beatles — созданная под влиянием кислоты «Желтая подводная лодка» и депрессивный «Let It Be» — четко отражали новое сексуально–наркотическое сознание, после Лета любви, несомненно, очевидное во всех аспектах рок–опыта шестидесятых.

В GTO входили полдюжины друзей–групи, ставшие знаменитыми под покровительством Фрэнка Заппы, придумавшего идею превратить их в настоящую группу, которая бы делала записи для его собственного независимого лейбла, соответствующим образом названного Bizarre Records. [Bizarre (англ.) — эксцентричный, ненормальный. — Прим. пер.] Аббревиатура GTO расшифровывалась по–разному: Возмутительно, девчонки вместе (Girls Together Outrageously), Девчонки только вместе (Girls Together Only), Порой девчонки вместе (Girl Together Occasionally), Девчонки часто вместе (Girls Together Often) и другими подобными способами. Там были Мисс Синдерелла, Мисс Кристина, Мисс Памела, Мисс Мерси и Мисс Люси (плюс, периодически, Мисс Сандра и/или Мисс Спарки). Они попробовали себя на сцене на нескольких шоу Mothers of Inventiion в качестве танцовщиц и/или бэк–вокалисток, и в ноябре 1968 года Фрэнк Заппа взял их на постоянное жалование в 35 долларов в неделю для каждой. Как другой примечательный музыкант, имевший контракт с лейблом Заппы, Элис Купер впоследствии опишет в своей автобиографии «Я, Элис», GTO «были в большей степени мультимедийным предприятием, чем музыкантами. Люди просто тащились от них. Они были желанны…»

Даже такой бесстыдный развратник, как похотливый Коул, признавал, что групи играли важную роль в благополучии большинства рок–групп, работавших в Америке в конце шестидесятых. «Не думаю, что можно найти такого английского музыканта, который когда–либо осуждал этих девчонок, называемых групи, ведь они не были потаскухами, или шлюхами, или кем там еще. Они, черт возьми, спасали мою задницу,

насколько хватало терпения, потому что речь идет о двадцатилетних парнях вдали от дома. Девчонки заботились о них, и это было что–то вроде второго дома. Им можно было доверять. Они бы тебя не обворовали». Это племя собиралось не только в Лос — Анджелесе или Нью — Йорке. «Их было немало, — с улыбкой вспоминал Плант. — Мисс Мерфи, Масляная Королева (The Butter Queen), Конни из Литл — Рока в Арканзасе. Некоторые из них еще живы — но теперь они учителя и адвокаты».

В 1969 году в Лос — Анджелесе не было групи, которая ценилась бы выше и была бы более желанна, чем самая хорошенькая и самая знаменитая из девчонок GTO Памела Энн Миллер, она же Мисс Памела, или Памела Дес Баррес (как она станет известна в середине семидесятых, после того как выйдет замуж за рок–певца Майкла Дес Барреса). Мисс Пи, как ее тоже называли, периодически нянчилась с Заппой, собственноручно делала рубашки для своих парней и была, как она сама сказала, «слишком романтична для любви на одну ночь». Если она была с тобой, то «на весь тур, по крайней мере, в этом месте!»

По воспоминаниям Элиса Купера она была «улыбающейся девушкой с открытым лицом, похожей на Джинджер Роджерс» со светлыми розоватыми волосами, веснушчатой и глупенькой, с улыбкой дитя цветов. Мисс Памела была миниатюрной иллюстрацией Калифорнийской Девушки, которую раньше прославили The Beach Boys. Хотя ей было всего двадцать один, к тому моменту как она встретила Джимми Пейджа, ее история «зависания» с рок–звездами уже была довольно длинной и включала солиста Iron Butterfly Дэррила Де Лоуча, Джима Моррисона, Ноэля Реддинга из Jimi Hendrix Experience, Криса Хиллмана из The Byrds и ставшего актером исполнителя кантри–рока Брендона де Уайлда. Также она была знакома и проводила время с The Jeff Beck Group.

Когда Zeppelin вернулись в Лос — Анджелес, чтобы снова выступить в Whisky A Go Go 29 апреля, Мисс Памела была там. Позже она вспоминала, как ее подруга и приятельница–групи Синтия Пластеркастер [Plastercaster (англ.) — гипсолитейщица. — Прим. пер.] (известная тем, что они отливали копии пенисов рок–звезд в гипсе), предупредила ее, что «музыка, полагаю, будет фантастической, но они, похоже, реально опасные парни, лучше держись от них подальше». Но она все равно пошла с коллегой по GTO Мисс Мерси. Пейдж выглядел хрупким и беспомощным, она подумала — «как Сара Бернар». Немедленно пораженная тем, что она восприняла как «застенчивость, почти женственность» личности гитариста, в написанных ею позже мемуарах «Я с

группой» она, затаив дыхание, вспоминает, как Пейдж стоял на сцене в розовом бархатном костюме, а «его длинные черные влажные локоны прилипали к розовым бархатным щекам. В конце сета он в изнеможении упал на пол, и двое роуди подняли его вверх по лестнице, а один из них остановился, чтобы отыскать вишнево–красный лакированный кожаный башмак Джимми».

После концерта для группы была устроена вечеринка в клубе под названием Thee Charming Experience («Твой чарующий опыт»), который впоследствии станет одним из самых модных мест Л. А., и там Мисс Памела наблюдала, как Zeppelin «кутили за самым темным столом в задней части зала». Она была «очень горда, что не знала их», когда видела, как Ричард Коул «таскает вокруг молоденькую девушку вверх ногами, в то время как ее туфли на шпильках молотили по воздуху, а трусики болтались на одной лодыжке. Его лицо было погружено в ее промежность, а она изо всех сил держалась за его колени. Ее алый рот был широко раскрыт в крике, который никто не мог слышать. Сложно было сказать, наслаждается она или переживает ночной кошмар. Кто–то еще делал это прямо на столе». Тем не менее, она не могла оторвать глаз от Джимми, который сидел «в стороне от всего этого, наблюдая за происходящим так, словно он это выдумал: надзиратель, творец, невозможно великолепная поп–звезда». Потрясенная, она сбежала оттуда, несмотря на то что «кончала». Но ее заметили, и, когда группа в следующий раз вернется в Лос — Анджелес, Пейдж пошлет свою ищейку Коула разыскать ее…

Хотя группу нельзя считать ответственной за каждую странное или волнующее происшествие, которое случалось с ними в дороге (например, когда они ранним утром прибыли в Детройт, проведя всю ночь в полете, их приветствовало жуткое зрелище: на носилках лежал труп, а пол вестибюля, где жертву застрелили, был обильно залит почерневшей кровью), они явно наслаждались хаосом, который, казалось, одно их присутствие вызывало везде, где они появлялись. Также в Детройте к туру присоединилась журналистка журнала Life Эллен Сэндер. Изначально Сэндер хотела написать о The Who, которые тоже гастролировали по Штатам тем летом, но эта идея провалилась, и поэтому спешно было решено, что история о туре Led Zeppelin заменит тот репортаж. Это было ее первое задание от журнала Life, и она с огромным нетерпением ожидала его, хотя и немного разочарованная тем, что не будет писать о куда более знаменитых The Who. Заметив ее энтузиазм, Коул немедленно организовал пари среди дорожной команды о том, кто из членов группы трахнет ее первым.

В свою очередь, Сэндер довольно точно охарактеризовала их.

Пейдж был «неземным, изнеженным, бледным и хрупким». Плант был «красив весьма грубой красотой». Бонзо «беспощадно играл на ударных, часто без рубашки и обливаясь потом, как какая–то горилла в ярости». Джонс был тем, кто «удерживал все это вместе и стоял в тени». Она сделала вывод, что у группы «есть этот огонь, музыкальность, обрушивающаяся на них, и огромный побуждающий стимул. В этот раз, во время их второго тура, с самого начала они были почти звездами». Большую часть ее времени в туре Сэндер провела с Пейджем, но не спала с ним, как предсказывал грубый Коул, а расспрашивала его о злоупотреблениях, когда, как она могла наблюдать, он давал жару групи. Она цитирует его: «Девчонки приходят и притворяются старлетками, дразнятся и заносчиво ведут себя. Если их немного унизить, они после этого имеют тенденцию приходить в норму. Каждый знает, зачем они приходят».

В конце тура, когда Сэндер зашла в гримерку, чтобы попрощаться, как она заявила: «Двое участников группы атаковали меня. Они кричали и хватали мою одежду, прямо до крайности». По ее словам, Бонзо подошел к ней первым, а за ним последовали «несколько остальных… я чувствовала на себе все эти руки, всех этих здоровых парней». Она была не способна распознать их в свалке, поэтому неясно, были ли это участники группы или роуди. Испугавшись, что ее сейчас изнасилуют, Сэндер говорит, что «отбивалась от них, пока Питер Грант не спас меня, но прежде они успели разорвать мое платье сзади снизу». Взбешенная от обиды, в качестве возмездия Сэндер отказалась писать запланированную статью для Life, тем самым отказав группе в огласке, которая могла бы стать важной и изменить восприятие, всеми прелестями которой позже наслаждались The Stones. Однако она описала свои переживания в последовавшей книге «Поездки» (Trips), где она заключила: «Если зайти в клетки в зоопарке, животных можно увидеть очень близко, погладить их плененные шкуры и мистически обменяться энергией. Но и запах дерьма придется почувствовать совсем рядом».

Когда через несколько лет Пейджа спросили о неодобрительном мнении Сэндлер о ее опыте гастролей с ними, он признал: «Это не ложь, — добавив только, — но этот аспект гастролей не был всем. Худшая часть — это период ожидания перед выходом. Я всегда становился очень раздражительным, не зная, что с собой поделать. Это такая сосредоточенность, когда ты достигаешь практически уровня самогипноза. Кульминация в конце шоу, и зрители уходят, а ты все еще суетишься, и тебя никак не отпустит. Тогда приходят беспокойство и бессонница, но ты не слишком переживаешь из–за них, если ты в струящемся

творческом потоке. Может, они необходимы для этого творческого потока. Что плохо — так это то, что не всегда наступает освобождение. Ты доводишь себя до такого напряжения, а освобождение не приходит. Есть разные способы избавиться от этого излишнего адреналина. Можно громить номера в отелях — доходит и до этого. Кажется, мы научились с этим смиряться. Я научился наслаждаться этим и извлекать даже из этого кое–какой креатив».

В конечном счете Led Zeppelin не были ни святыми, ни грешниками, уж точно не в контексте истории рока, где возмутительные выходки вне сцены и гиперсексуальная активность десятилетиями были нормой. Они просто были еще одним воплощением цветастых характеров на уже обозначенном этапе. Памела Дес Баррес теперь признает этот факт: «Это были не только они. The Who делали то же самое, да и парни Хендрикса». Хотя она добавляет: «Zeppelin были в некотором роде исключительны, они иногда становились грубоваты. Девчонки были готовы на все, чтобы очутиться рядом с ними, и они пользовались этим преимуществом».

Долбаные группы, теперь ты уже давно знаешь, какие они. Они всегда были одинаковыми, с тех времен, когда ты в двадцать пять лет купил свой первый микроавтобус и возил на нем The Shadows на концерты, и до самой твоей встречи с Доном Арденом, который взял тебя возить всех этих придурков на комплексные шоу. The Everly Brothers, Литл Ричард, Брайан Хайланд, Чак Берри… неважно, кем они были, все хотели чего–то и ждали, что ты или кто–то другой даст им это. Когда Чак Берри пожаловался, что в его гонораре недоставало трех шиллингов и одиннадцати пенсов, он отказался выходить на сцену, пока кто–нибудь не даст ему денег. Толпа уже почти дошла до исступления, и тебе стоило только посмотреть в его маленькие узкие глаза, чтобы понять, что этот придурок имеет ввиду именно это. Ты был всего лишь водителем, но понимал, что если никто ничего не сделает, то толпа просто взорвется к чертям. Так что ты пошел к автомату по продаже сигарет, ударом открыл его и отсчитал мелочь ровно на три шиллинга и одиннадцать пенсов. Затем отдал ему. Он даже спасибо не сказал, просто взял гитару и пошел…

Та же история была даже когда в 63-ем ты начал работать на Дона гастрольным менеджером, присматривая за Бо Диддли и Литл Ричардом. Бо был нормальным, ему можно было просто дать выпивку и его «хорошеньких женщин» и оставить с ними. Но Ричард… Боже всемогущий! Тебе нужны были глаза на заднице. За исключением того, когда ты утром видел их всех вместе на

кровати, вшестером или всемером, а этот болван сидел посередине и читал свою Библию. Впрочем, зрители любили его. Ты вспоминал, что иногда тебе приходилось сбивать их с ног, чтобы оттащить от него. Ради их же блага. Они не видели того, что видел ты.

Так или иначе, ты многому научился, работая с Доном. Он никому не позволял делать дерьмо. Просто становился жестким и колотил, а после не утруждал себя расспросами. Также он был умен и показал тебе, что жесткая репутация может быть не менее эффективной, чем порка. Как говорил Дон: «Если тебе кто–то не нравится, дай им это понять с первой секунды, парень». Чертовски хороший совет, который ты уже не забудешь. Еще Дон научил тебя иметь здоровое уважение к наличным. Этим пачкам бумажек, которые в конце вечера оказывались в твоем заднем кармане и оставались там. Альтернативы не принимались, если только тебя это не устраивало.

Потом появился Джин Винсент. Джин со своей хромой ногой стоял там, одетый в кожу, которую ему купил Дон, и смотрел на тебя так, будто во всем виноват ты. Джин, и его хромая нога, и его бутылка виски, и пистолет, и жена, и девочки, и вся остальная чертова морока. Леди и джентльмены — встречайте, Король рок–н–ролла! Что за козел, превратил твою жизнь в чертово наказание. Но на сцене он был хорош, и даже ты не мог устоять, чтобы не смотреть на него с почтением, когда он был в ударе. А толпы, черт возьми, обожали его, им все было мало этого глупого, пьяного, кудрявого, жалкого, стонущего болвана. В Донкастере он вымаливал бурбон днем в воскресенье. Вопил, что не может выйти на сцену без него. Ты знал, что делать. Схватить придурка за горло и выпихнуть туда. А если он был совсем ужрат, то всунуть ему треножник под куртку и примотать скотчем к стойке микрофона, а затем подождать, пока он упадет, и сказать всем, что у него истощение, чертова бедная овечка. Нет, нет, извините, деньги не возвращаются, он же начал шоу, разве нет? Не его вина, что ему плохо. Старый и чертовски хороший трюк Дона…

К началу мая, когда альбом добрался до десятого места в чарте (самой высокой своей позиции) и настроение начало передаваться и в Британию, корреспондент NME в Америке сообщила: «Главное событие 1969 года на тяжелой рок–сцене — это Led Zeppelin». Она сказала, что реакция на последний американский тур «была не просто невероятной, а не иначе как сенсационной». Когда 25 мая они появились на одной афише с The Jimi Hendrix Experience на Santa Clara Pop Festival в Сан — Хосе, Джими сказал Бонзо: «Парень, у тебя правая нога как у

кролика!» Тем не менее, отзывы в Америке до сих пор бывали презрительными. Сообщая о последних концертах тура, двух выступлениях в нью–йоркском Fillmore East 30 и 31 мая, Variety проигнорировала аудиторию, которая буквально билась головами о сцену, и вместо этого написала о том, что группа «помешана на силе, громкости и манерной театральности… и отвергает музыкальную составляющую ради чистой силы, которая соблазняет их, по преимуществу, малолетних слушателей». Многие ровесники группы также не смогли остаться в стороне. Пит Таунсенд выразил свое недовольство группами «соло–гитарного стиля», которые были популярнее в Америке, чем в Британии. Кит Ричардс сообщил, что голос Планта «начал действовать [ему] на нервы». Даже Эрик Клэптон высказал мысль, что Zeppelin «неоправданно громки».

После второго концерта Atlantic устроила для них вечеринку в отеле Plaza в Нью — Йорке, где им вручили первый золотой диск за альбом *Led Zeppelin*. Пейдж с трудом сдерживал восторг. Группа была сформирована не далее как год назад, и такой неожиданный успех «был полным сюрпризом, а если говорить откровенно, шоком, какого у меня не было несколько следующих лет. Мы гастролировали до того самого дня, когда нам вручили золотой диск. И я подумал: «Боже мой! Золотой диск!“» Некоторым огорчением было то, что именно тогда им сказали, что он не должны терять время зря и нужно выпустить второй альбом без промедления, если они хотят захватить пред–рождественский спрос. Незамедлительно собравшись, Джимми приказал группе идти в студию сразу после вечеринки.

Пока Пейдж, трудоголик, по–видимому, ни на что не обращавший внимания, упорно двигался вперед в студии вместе с инженером Эдди Крамером, остальные просто стремились уехать домой. Бонзо был мрачен и тосковал по дому, Плант объявлял каждому, кто был готов его слушать, как он скучает по своей жене, а Джонси, как обычно, понурив голову, молчал. Стараясь держать их в тонусе, Грант взял обыкновение каждый день напоминать им, как хорошо идут дела. Они не только были в топ-10 в США, но и зарабатывали деньги в турах. Первая поездка стоила им денег. Но сейчас, когда гонорары за вечер колебались от 5000 до 15000 долларов, они, как сказал Грант, полетят домой с кучей денег. Даже когда было заплачено всем агентам, юристам, бухгалтерам, техническому персоналу, были покрыты расходы на отели и переезды, им предстояло разделить между собой приблизительно 150000 долларов. И это еще пустяки по сравнению с тем, что предстоит вскоре, — говорил Грант. Уже запланированный третий тур принесет около полумиллиона

долларов, — анонсировал он, — а концертов будет значительно меньше! Все скоро будет еще лучше, говорил Грант, а группа покорно кивала головами.

В действительности участники уже начали серьезную работу над вторым альбомом, когда вернулись в Лос — Анджелес в апреле и провели выходные, записываясь в студии A&M. Они будут использовать такой подход на протяжении всего тура, заскакивая в студии, когда возникал небольшой перерыв в маршруте. Кроме A&M в Лос — Анджелесе использовались студии Mystic и Mirror Studios, а также нью–йоркские A&R, Juggy Sound и Mayfair Studios, и однажды восьмидорожечная «хибара в Ванкувере», где Джимми попросил Роберта наложить немного вокала и губной гармоники на запись — место было таким маленьким, что для певца даже не нашлось наушников.

Вернувшись в июне в Лондон, они носились с одного мероприятие на другое — изображали *'Communication Breakdown'* и *'Dazed And Confused'* в Париже для французского телешоу *Tous En Scene*, на что Пейдж согласился, по словам Гранта, только ради «возможности встретиться с Бриджит Бордо», которая, впрочем, так и не появилась, еще они записали несколько сессий для радио BBC, где основной акцент был сделан на вольной интерпретации *'Travelling Riverside Blues'*. «Тогда мы были так гармоничны, — сказал Джимми, — что сочиняли [прямо на ходу]». В промежутках они записывались на Morgan Studios, где добили *'Ramble On'* и наспех записали два дополнительных трека для наполнения альбома: *'Living Loving Maid (She's Just A Woman)'*, легкую, почти в стиле кантри–рока песню о групи «с пурпурным зонтом и в шляпе за пятьдесят центов», набросанную Джимми и Робертом вживую на студии, и *'We're Gonna Groove'*, старый номер Бена И. Кинга, кавер на который они регулярно исполняли на сцене. Их едва ли можно было назвать идеальными — в конце концов они использовали только один из новых треков, записанных на студи Morgan, — но к тому времени Atlantic уже сильно давила на них, ожидая нового продукта. Сессии записи были такими торопливыми, что, фактически, даже всегда уверенный в себе Пейдж периодически не верил в собственные силы. Видя это, Джерри Векслер в какой–то момент попытался ободрить его, снова и снова повторяя, что новый альбом будет «шедевром». Векслер делал это не только для того, чтобы облегчить его страдания. Он твердо верил, что это «лучший белый блюз, который [он] когда–либо слышал» — и это после ознакомления только с тремя композициями.

Все это только частично убеждало перфекциониста Джимми, опасавшегося, что второй альбом может слишком отличаться от

первого, что они «перегнули палку». С другой стороны, он был полон решимости показать на что способен. Как он сказал писателю Ричи Йорки во время первых сессий в Нью — Йорке: «Слишком много групп расслабляются после первого альбома, и второй становится провалом. Я хочу, чтобы каждый следующий альбом был добился большего — в этом вся суть». Альбом Led Zeppelin II, определенно, добился большего, чем его пестрый предшественник. По–прежнему существенным образом основанный на блюзе, роке и фолке, он смешал их в то, что в ретроспективе станет фундаментом для совершенно нового жанра популярной музыки — хеви–метала, и этот редукционизм в итоге станет преследовать группу, непреднамеренно сделавшую больше, чем кто–либо, чтобы окончательно определить его значение.

Обобщение материала, основанного на идеях, берущих свое начало в номерах мотелей, спаянных во время проверок звука и репетиций и брошенных в творческую топку живых импровизаций, *Led Zeppelin II* (Пейдж уже решил, что альбом получит это название) должен был стать типичным дорожным альбомом скоростных семидесятых, абсолютным богатством группы, которая к тому времени уже была в прекрасной форме, и сорок лет спустя все еще практически потрескивающей энергией. Звук, хотя и записанный в стольких разных местах, приобрел объемное трехмерное звучание, не похожее на то, какого когда–либо получалось добиться на пластинках — и еще более замечательным этот трюк становился, если принимать во внимание бессистемный подход, применявшийся к созданию альбома. Американский инженер, задействованный в сессиях, Эдди Крамер, который за год до того работал с Хендриксом над *Electric Ladyland*, вспоминал, как он «выпрашивал» время для записи в любой студии, в которой мог. Некоторые гитарные соло Джимми записывались в коридорах, — рассказывал он. А итоговый результат сводился всего через два дня на студии A&R в Нью — Йорке, «с самым допотопным пультом, который только можно себе вообразить».

Но каким–то образом все получилось. Помимо предоставления неоценимой поддержки при добыче студийного времени для группы Пейдж также отдает честь Крамеру за помощь в создании знаменитой психоделической средней части *‘Whole Lotta Love’*, где стонущие, бешено страстные вокальные импровизации Планта были наложены на потустороннюю какофонию спецэффектов, от обратного эха слайд–гитары до скрежещущего звука стальной мельницы, криков оргазмирующих женщин и даже взрыва напалмовой бомбы, а поверх всего этого —

зловещего завывания только что приобретенного терменвокса Джимми, словно чего–то из старого черно–белого фильма ужасов. «У нас уже было много звуков на пленке, — рассказал Пейдж, — но знание [Крамером] низкочастотных колебаний помогло завершить эффект. Если бы он не знал, как это сделать, мне бы пришлось попробовать что–то еще». Крамер, со своей стороны, сравнивал работу с Пейджем с работой с Хендриксом. «Они оба прекрасно знали, чего хотели добиться в студии, — вспоминал он позже. — А еще у них были очень хорошая проницательность и ультраконцентрация студии — абсолютная концентрация. Это было поразительно».

В результате, хотя гитарист и мог иметь собственные замечания относительно спонтанного способа производства второго альбома Zeppelin — например, его знаменитое экстатически исполненное соло в *‘Heartbreaker’* было «задним числом» записано отдельно, в другой студии, и «как–то вставлено в середину», — даже он теперь соглашается, что в целом материал отражал выдающиеся силу и слаженность, которых группа будет нечасто достигать на будущих записях. Это были Led Zeppelin во всей своей свирепой безудержности, рок–музыка как отправление организма. От громкого дыхания, которым Плант предварял монументальный первый трек, *‘Whole Lotta Love’* к яркому звуку акустической гитары и гармонизированной электрогитары Пейджа, который подобно змеям выползал из колонок и очаровывал, иначе трансформируя откровенные рок–моменты вроде *‘Ramble On’* и *‘What Is And What Should Never Be’* в невероятно тонкие сосуды музыкального хаоса, к гордо шествующим риффам зубодробительного металла вроде *‘Heartbreaker’* и *‘Bring It On Home’*, к Роберту Планту, крадущему у Роберта Джонсона в *‘The Lemon Song’* то, что станет одним из наиболее постыдно высмеиваемых и радостно беззаботных кредо Zeppelin: «Я хочу, чтобы ты выжимала мой лимон… пока сок не потечет по моей ноге…» Затем намерение взлететь выше в *‘Ramble On’* с ее «стародавними» толкиенистскими отсылками к «темным глубинам Мордора», куда «Голлум с дьяволом» ускользнули с «такой прекрасной девушкой». Или, лучше всего, решительное, искреннее лицо, с которым он обращался к своей жене в практически невыносимо сентиментальной *‘Thank You’*, полностью выстроенной на звучании двенадцатиструнных гитар, мелодраматических ударных и окутанного туманом органа. «Именно тогда [Роберт] начал раскрываться как поэт–песенник, — рассказал мне Пейдж. — Я всегда надеялся, что у него получится».

Все фирменные моменты Zeppelin, которым было уготовано

стать краеугольными камнями истории рока, основывались на том же задумчивом, беспокойном блюзе, что и музыка белых английских современников, таких как Savoy Brown, Chicken Shack и ранние Fleetwood Mac, но подпитывались его изначальной гнусной дьявольской сущностью. В отличие от серьезных блюзологов, впоследствии ставших завсегдатаями лондонских клубов, они не отдавали дань уважения прошлому. Это была первобытная сексуальная музыка будущего. Что Роберт Плант позднее охарактеризует как «куда более плотский подход к музыке, и очень яркий».

Даже очевидный заполнитель места — 2 минуты и 39 секунд, самый короткий трек с альбома, на самом деле не нуждавшемся в подобных вещах, — *'Living Loving Maid (She's Just A Woman)'*, который не нравился никому в группе и, более того, никогда не исполнялся вживую (хотя Плант воскресит его версию для сольного тура 1990 года), был просто первоклассным, что–то вроде явного хита для серьезных групп типа T. Rex и Thin Lizzy, которые будут строить свои карьеры на таких песнях в грядущем десятилетии.

Единственным реальным слабым местом была кость, брошенная Бонэму в виде *'Moby Dick'*, — упражнения, состяпанного Пейджем из разных студийных записей, чтобы продемонстрировать обычное соло на ударных Бонзо, известное со времен второго американского тура, когда на концертах оно начало заметно вырисовываться под названием *'Pat's Delight'*. Оно произошло из риффа, который Джимми изобрел, играя «нагоняющую сон» песню Джона Эстеса *'The Girl I Love She Got Long Wavy Hair'*, которую группа регулярно исполняла в 1969-ом. Хотя соло на ударных теперь становились обязательными номерами программы на рок–концертах, только Cream однажды поместили то, что по сути было барабанным соло, в качестве трека на один из своих альбомов. Очень сжатая — 2 минуты 58 секунд впечатляющего ударного знания, втиснутого между несколькими тяжелыми риффами от Пейджа и Джонса, — версия настоящей вещи, в отличие от ее живого аналога, который был действительно завораживающим зрелищем, вряд ли была необходима на альбоме. Однако вскоре она забывалась, так как продолжалась заключительным треком пластинки и, возможно, ее лучшим моментом — *'Bring It On Home'*, основанным на песне с таким же названием, которую Вилли Диксон написал для Сонни Боя Уильямсона, но поднятым в намного более высокую музыкальную плоскость собственным пылающим риффом Пейджа и шокирующей ударной партией Бонэма, авторство которой также принадлежало только Zeppelin.

Все остальные недостатки альбома, который и сегодня звучит столь же по–передовому, сколь и сорок лет тому назад, заключались в количестве материала, заимствованного из других, преднамеренно не указанных источников. Самый известный пример — *‘Whole Lotta Love’*, которая, при ближайшем рассмотрении, оказывается одной из наиболее вопиюще неоригинальных композиций Zeppelin. Не только основа песни — конечно, текстовая — была взята из версии *‘You Need Love’* Вилли Диксона, исполненной Мадди Уотерсом, что выйдет на поверхность в 1987 году, когда запоздалый иск о плагиате, поданный наследниками Диксона, дойдет до суда, но и так называемая «новая» аранжировка, которую они ей придали, частично была украдена у The Small Faces, которые использовали собственную очень энергичную версию *‘You Need Love’* для выходов на бис в середине шестидесятых.

Она была записана для их дебютного альбома 1966 года, где в качестве авторов были указаны вокалист Стив Мариотт и басист Ронни Лейн. Бывший клавишник The Small Faces Йен Маклаган позже признал, что она была кое–чем, что «мы украли — или, по крайней мере, украли припев. Это была одна из уловок Стива — уж таков он был». Версия Zeppelin тоже была «кражей», но в этот раз с указанием авторства Пейджа, Планта, Джонса и Бонэма. Невозможно было не заметить сходства между беспощадной энергией версий Zeppelin и The Small Faces, в особенности в вокале Планта, который звучал до странности похоже на исполнение Мариотта. Так похоже, что последний впоследствии пожалуется, что Плант скопировал его вокал. «У нас было шоу вместе с The Yardbirds, — говорит Мариотт в биографии группы, написанной Паоло Хьюиттом в 1995 году. — Джимми Пейдж спросил меня, что это за номер мы сыграли… Я ответил: «Это вещь Мадди Уотерса“». Плант «всегда приходил на концерты, когда бы мы ни выступали в Киддерминстере или Стоурбридже». В результате, когда Плант пришел на запись *‘Whole Lotta Love’*, он «спел ее так же, разбил на фразы так же, даже паузы и окончание были такими же…»

Даже самая запоминающаяся часть песни, острый рифф B-D, B–D–E, произошел из оригинального гитарного рефрена изначальной версии Мадди Уотерса. Тем не менее, Пейдж настаивал: «Я всегда старался привносить что–то новое в каждую вещь, которую использовал, насколько это было в моих силах. Я всегда удостоверялся, что представляю некоторую вариацию. Думаю, в большинстве случаев, вы бы никогда не поняли, каким мог быть оригинальный источник. Может, не в каждом случае, но в большинстве». И хотя он, смеясь, признает: «Однако, мы

допускали кое–какие фамильярности», — теперь он перекладывает большую часть вины за последующие случаи плагиата на Планта, говоря, что «большинство сравнений касаются текстов. А предполагалось, что Роберт будет изменять слова песен, но он не всегда делал это, что и вызвало большую часть наших бед. Они не могли подловить нас на гитарных партиях, но накрывали нас в текстах».

Однако при разговоре в 1985 году Плант, казалось, хотел спихнуть вину обратно на Пейджа, пошутив: «Когда мы стащили ее, я сказал Джимми: «Эй, это не наша песня“. А он ответил: «Заткнись и продолжай“». Пятью годами позже он утверждал, что при их присвоении старых блюзовых песен Zeppelin просто действовали в традиции жанра. Никто на самом деле не знал, откуда эти песни появились изначально. «Если вы прочитаете книгу Роберта Палмера «Глубокий блюз», вы увидите, что мы делали то, что и все остальные. Когда Роберт Джонсон записывал *‘Preaching Blues’*, он на самом деле взял *‘Preacher’s Blues’* Сона Хауса и переделал ее».

Однако, как ни посмотри, в «оригинальности» треков вроде *‘The Lemon Song’* и *‘Bring It On Home’* не было сомнений. В музыкальном плане *‘The Lemon Song’* происходила прямо из *‘Killing Floor’* Хаулин Вулфа с вкраплениями *‘Crosscut Saw’* Альберта Кинга, в то время как лирический рефрен о выжимании лимона тоже был заимствован прямо из источника — в этом случае, из *‘Travelling Riverside Blues’* Роберта Джонсона. Но авторство песни на конверте опять же поделили четверо участников группы без упоминания Честера Бернетта (известного как Хаулин Вулф) или Роберта Джонсона. Теперь прошло более тридцати лет со дня смерти Хаулин Вулфа, да и работы Джонсона теперь признаны всеобщим достоянием, но в начале семидесятых лейбл Бернетта Arc Music подал на Led Zeppelin в суд за нарушение авторских прав, и группа приготовилась разбирать этот иск во внесудебном порядке (с последующим упором, касающимся необходимости указания Бернетта в качестве одного из авторов). Спор о *‘Bring It On Home’*, основанной на старом треке Сонни Боя Уильямсона, созданном Вилли Диксоном, но приписанной просто Пейджу и Планту, был позже точно так же решен во внесудебном порядке, как и обвинение насчет *‘Whole Lotta Love’*, и Диксон должен был указываться в качестве соавтора обеих песен на всех последующих продуктах Zeppelin. Пейдж, однако, опять–таки не раскаялся. «Эта история с *‘Bring It On Home’* — Боже, да там только малюсенький кусочек взят из версии Сонни Боя Уильямсона, и мы сделали это в знак уважения к нему».

Как отлично выразился Сальвадор Дали — еще один лукавый

«заемщик», — гений может красть там, где талант одалживает, но Джимми Пейдж будет более рьян в этом, чем остальные. В конечном счете, однако, даже принимая во внимание очевидный плагиат при сочинении песен, *Led Zeppelin II* был пластинкой Пейджа — без сомнения, его лучшим на тот момент выступлением в качестве гитариста, определенно, его наиболее важным заявлением в качестве продюсера и неопровержимым доказательством его цели привести The Yardbirds в абсолютно новую область, даже хотя ему пришлось осуществлять ее в одиночку с совершенно другим составом. Как с удовольствием заметил Джон Пол Джонс: «Любая дань уважения должна быть отдана Джимми».

«Целью была синестезия, — сказал Пейдж, — создание картин из звука». Хендрикс мог быть лучшим гитаристом во все времена, The Beatles — лучшими песенниками в мире, а Дилан — самым мудрым поэтом рока, но богатство даров, которые Джимми Пейдж пустил в ход на Led Zeppelin II как продюсер, гитарист, композитор и — не стоит преуменьшать его заслуг — лидер группы и музыкальный директор, доказало, что он настоящий волшебник звука. Гордость все еще слышится в его голосе, когда он разговаривает со мной почти четыре десятилетия спустя. «Есть вещи вроде аспекта света и тени на *‘Ramble On’*, где я уже знал, что если Бонзо ворвется и вложится на припеве, то песня будет записана. И сначала играть легко в *‘What Is And What Should Never Be’*, а потом разразиться припевом. Ведь таким образом получается эта динамичность. Таким образом, все эти вещи теперь на самом деле разработаны, если хотите, для [группы]. Ты работаешь с группой в дороге, и это начинает проникать в твое нутро. Я писал музыку, слышал, как поет Роберт, и знал, что сможет там применить Джон. Его игра в *‘Whole Lotta Love’* просто нереальна».

Он также подчеркнул, каким «обволакивающим» получился звук. Это правда. Как он сказал, группа особым образом «сотрясала воздух в комнате» во время тех сессий, что совершенно очевидно на записях. Например, «средняя часть *‘Whole Lotta Love’*, которая показывает, какой могла бы стать психоделия, если бы они добрались сюда. Вот что это такое. И она также очень гармонична. Мы всегда играли вместе, что было существенной частью всего этого: акустика комнаты и то, как дрожат вещи. Это было действительно важно».

Не то чтобы у Пейджа или у остальных участников группы было время расслабиться и оценить масштаб того, что они только что сделали. Они были еще на середине года, который станет самым напряженным в их жизнях, а полет Zeppelin только что

начался.

7
Щелкая хлыстом

В Atlantic хотели, чтобы второй альбом Zeppelin вышел в Америке к лету, и были раздосадованы, когда Джимми Пейдж настоял на его более тщательной проработке, отложившей релиз до осени. Но к тому времени, когда *Led Zeppelin II* был наконец выпущен 22 октября 1969 года, группа уже сильно продвинулась на пути к тому, чтобы стать величайшей в мире.

Можно сказать, что рок–стиль семидесятых появился тремя месяцами ранее их наступления, с выходом *Led Zeppelin II*. В Америке было предзаказано более 500 000 копий альбома, и на второй неделе после выхода он вошел в Top-40, заняв 25 строчку. Двумя неделями позже он был на втором месте. Еще до конца года он стал самым продаваемым альбомом в Америке, не только потеснив с первого места последний альбом The Beatles *Abbey Road*, но и не давая прорваться на вершину альбому The Stones *Let It Bleed*. Эти альбомы вместе с *Bridge Over Troubled Water* Саймона и Гарфанкела стали теми тремя, которые подвели итог эпохе. *Led Zeppelin II* тоже был эпохален, но не по тем же самым причинам. Второй альбом Zeppelin был началом совершенно новой эры. После релиза в Британии, состоявшегося на десять дней позже, история повторилась: он появился в чарте 8 ноября, и с тех пор непрерывно присутствовал там 138 недель, наконец достигнув верхней строчки в феврале 1970 года. За шесть месяцев по всему миру было продано почти пять миллионов копий. И это во времена, когда и десятая часть этого считалась огромным успехом для большинства первоклассных артистов.

Релиз состоялся через неделю после начала их четвертого американского тура, стартовавшего с серии ошеломляющих концертов в нью–йоркском Карнеги–холле (это были первые рок–концерты, состоявшиеся там с момента изгнания The Stones хозяевами площадки после буйного представления пятью годами ранее), и было очевидно, что наступил новый порядок, а с ним открылась и совершенно новая глава для четверых участников Zeppelin. «Вся наша жизнь изменилась, особенно для меня и Бонзо, — впоследствии рассказал мне Плант. — Эта перемена была так неожиданна, что мы были не совсем уверены, как с ней справиться. Бонзо все еще жил в муниципальной квартире в Дадли, а около лифта оставлял свой роллс–ройс. Однажды кто–то поцарапал его ключом, и он не мог понять, почему. Это похоже на ту сцену в фильме «Обязательства», когда парень пытается

завести в лифт лошадь. Кое–где в Черной стране было так же, да и до сих пор все так».

Крис Уэлч, который был в Карнеги–холле, помнит «всех музыкантов, оказавшихся в то время в городе, во время концерта они стояли у края сцены. Я помню и публику. Тогда я видел нью–йоркскую аудиторию впервые, и не мог поверить, насколько она была дикой и шумной. Они буквально обезумели, когда появилась группа». Как таковой вечеринки после концерта не было, «просто много выпивки в отеле». Хотя ближе к рассвету кто–то из группы все же послал пару проституток с хлыстами в его номер. «Следующим утром за завтраком они давились от смеха, ожидая моей реакции. Но я просто отослал их обратно. На самом деле я был слегка шокирован».

Рецензии на *Led Zeppelin II* были, в основном, позитивными. В Британии Time Out хвалил альбом за то, что он «куда более свободный, чем первый», добавляя, что его «в любом случае стоит купить за страдающий голос Планта и гитару Пейджа, которая временами звучит так же волнующе, как визг тормозов машины перед столкновением». Disk & Music Echo заметил: «Сложно записать сценическое возбуждение на пластинку, но *Led Zeppelin II* очень близок к этому». Даже Rolling Stone одобрил альбом — по крайней мере, внешне, — назвав его «чертовым тяжеловесом среди альбомов!» Тем не менее, вскоре снова стало ясно, что Джону Мендельсону с трудом удается сохранять невозмутимый вид. «Кто может отрицать, что Джимми Пейдж — абсолютный мировой лидер среди тяжелых белых блюзовых гитаристов ростом между 162 и 183 см???» — саркастически спрашивал он. Многозначительно добавляя, что он слушал альбом «под забористой вьетнамской травой… мескалином, старым ромиларом, новокаином и молотым фьюжном, и он был таким же невероятным, как и ранее». Далее следовал смертельный удар: «Должен признать, что трезвым я его еще не слушал — не думаю, что это лучший способ наслаждаться столь тяжелой группой». В конечном счете, идея оставалась все той же: спустя два года после того как The Beatles блаженно спели о том, что нужна только любовь, появились плотские Zeppelin, угрожающие отдать каждый дюйм своей любви каждому, кто подойдет к ним достаточно близко. Контраст не мог быть более явным. В то время как The Beatles обращались к нам откуда–то с высоты безоблачного голубого неба, Led Zeppelin звучали голосами копошащихся в мрачной суматохе внизу, черные клетки шахматной доски против белых клеток The Beatles.

К счастью для группы, энтузиазм их фанатов оставался невосприимчивым к таким карикатурным характеристикам.

Стихийная до мозга костей, музыка с *Led Zeppelin II* слабо поддавалась анализу, настолько же восхитительно невосприимчивая к критике, насколько и раскат грома в грозовую ночь. В интервью прямо перед выходом альбома Джимми похвастался: «Есть тенденция возвращения к некоторым ранним рок–н–ролльным песням, теперь практически как реакция на тяжелую, интеллектуальную и аналитическую форму, которую приобретает рок. Мне это очень понятно — мы играем их, когда появляется настроение. Это идеальный баланс — такой простой. В песнях вроде *'I've Got A Woman'* невозможно найти ничего иного, кроме того, что там есть. Некоторая музыка просто стала несколько сложновата для публики».

Любовно названный фанатами Коричневым Бомбардировщиком за свою обложку в сепии, по сути это был конверт альбома Led Zeppelin, силуэт изображения с которого был высветлен в желтый цвет. У британского дизайнера Дэвида Джунипера было всего несколько дней, чтобы набросать идею для него. Ему ничего не дали для работы, просто сказали представить что–нибудь «интересное», и ему пришла в голову мысль видоизменить старую фотографию дивизии Яста Военно–воздушных сил Германии, которая управляла дирижаблями, бомбившими Британию во время Первой мировой войны. Вручную подкрасив фотографию, он грубо вырезал лица четверых участников группы из уже широко использовавшихся промо–снимков и приклеил их на лица четырех пилотов Яста. Пейдж предложил Джуниперу также вырезать лица Гранта, Коула и Слепого Вилли Джонсона и приклеить их на лица четверых из оставшихся пилотов вместе со снимком светловолосой актрисы Глинис Джонс, которая играла маму детей в фильме «Мэри Поппинс». С тех пор считалось, что Пейдж таким образом подшутил над инженером Глином Джонсом, который не принимал участие в работе над альбомом, в отличие от его младшего брата Энди. Другие думают, что, возможно, это было связано с предположением, что в оригинальных книгах П. Трэверс о Мэри Поппинс фантазия смешивается с магическими событиями реальной жизни, такими, например, как оживающие неодушевленные предметы. Ни одно из предположений, однако, само по себе не кажется подходящим. Гораздо более загадочно теперь то, что на крупных снимках для обложки, предоставленных для этой книги Джунипером, назвавшим каждого поименно, ни один из них не похож на тех, кто там предполагался, — определенно, не Коул или Грант, а Слепой Вилли Джонсон теперь был опознан дизайнером как Майлс Дэвис, хотя и на него это лицо тоже не похоже.

Словно чтобы подчеркнуть возрастающее чувство собственного достоинства группы, на внутренней части оригинального складного конверта — «целиком моя идея», как теперь говорит Джунипер, — был изображен подсвеченный золотой дирижабль, парящий над древней конструкцией, подобной акрополю, под которой находились четыре похожих на гробы колонны, на каждой из которых было написано имя участника группы. Опять–таки глубокое значение этого никогда не было установлено, хотя мотивы Вознесения кажутся ясными — идея, что объединение науки и религии — это следующий эволюционный шаг былого «естественного» человеческого состояния к бессмертию и загробной жизни, пирамида, увенчанная солнцем (смотри масонское клеймо на американской долларовой банкноте). Не то чтобы наиболее горячие сторонники альбома обязательно поняли все это, внутренняя часть конверта рассматривалась, главным образом, как переносной поднос, на котором можно было сворачивать косяки. Остальное были просто симпатичные рисунки, дружище…

Колледж искусств был ничего. Там, конечно, было полно симпатичных девочек. И несколько психов. Тебе нравилось рисовать, и писать картины, и целыми днями слоняться без дела. Но на самом деле это не могло превзойти игру на гитаре. Ты замечал, что даже чудаки, вокруг которых собирались девчонки, те, кто и вправду мог рисовать и вести себя как Джексон Поллок, все эти сигареты, и солнечные очки, и заляпанные пятнами Levis, ты замечал, как все это просто… растворялось, дружище, в тот момент, когда ты доставал свою гитару и начинал бренчать, затерявшись в собственном мире, словно не замечая реакции, которую вызывал у всех этих юбок. Даже другие молодые парни подстраивались под тебя, даже если старались этого не показывать, даже если ненавидели тебя за это. Получай, Пикассо! Но даже во всем своем великолепии колледж искусств не мог побороть силу гитары — нечто, с чем ты познакомился, когда в самый первый раз ступил на сцену. Плюс, знаешь, ты уже был не там, а на дороге, куря, выпивая и подмигивая всем этим хорошеньким личикам, устремившим свои взгляды на тебя, грязные коровы. Было трудно просто вернуться обратно… в обычное состояние. Жуткая идея…

И ты шел в Marquee, всегда беря с собой гитару, точно не зная, зачем, просто потому что без нее ты был бы как все, а кто хочет быть как все? Не ты. Отвали! Следующее, и вот ты снова здесь, играешь во временной группе, стоя рядом с Джеффом… Когда Джон Гибб из The Silhouettes однажды вечером подошел к тебе после

выступления и сказал, знаешь, бла–бла–бла, приходи помочь, — ты едва ли обратил внимание. Но он, казалось, был серьезен, и ты прислушался: похоже, он имел в виду именно это, поэтому в конце концов ты записал адрес и время, и где, и когда, и, черт возьми, что это вообще такое? Сессия, — сказал он. Ты сомневался. Уже был случай однажды, когда Глин Джонс сказал что–то подобное — мол, заходи, будет здорово, ты сможешь поиграть и тебе заплатят, будет здорово, заходи. Но когда ты пришел, тебе под нос сунули лист бумаги. О нет! Ряд точек, похожий на «ворон на телеграфных проводах», пошутишь ты позже, но в тот момент это не было так смешно. Тебя это, черт возьми, задело, ты понятия не имел, что все это значит. Чувствовал себя настоящим дураком! Тебе не пришло в голову, что они хотят, чтобы ты читал музыку. Тебе не надо было читать музыку, когда ты был на сцене, ведь так? Да, черт подери, не надо! Потом они притащили того другого парня, какого–то старого беднягу, понимая, что ты не умеешь этого, и дали тебе жалкую акустику, а твое лицо стало красным от стыда. А то, что делал этот другой парень, было так просто. Всего лишь простой пустяковый рифф. Да–да–да-ди–да! Любой идиот может так сыграть! Боже, ты чувствовал себя глупо. Глупо и рассержено. Ты не позволишь этому снова произойти…

И теперь тут стоял этот парень, Джон Гибб, и говорил о EMI, Studio B и всем таком… что если они тоже сунут тебе листок бумаги? Просто импровизируй, — сказал ты сам себе. Ты мог импровизировать. Почему нет? Просто выдай что–нибудь. Будет несложно. Ведь так? Стоя этим поздним вечером во вторник у бара в Marquee, ты сказал себе: «Да…» Джон улыбнулся, и вы ударили по рукам…

Когда отредактированная версия *‘Whole Lotta Love’* в январе 1970 года достигла четвертой позиции в американском хит–параде синглов, попутно разойдясь более 900 000 копий, судьба группы на грядущее десятилетие была предопределена. Плевать на критиков, это Led Zeppelin, крошка. Рядом с ними The Beatles и The Stones казались воистину старомодными. Это не остановило Пейджа от протестов против идеи выпуска наиболее знаменитого *крика души* группы без длящейся более минуты психоделической средней части, его величайшего на тот момент триумфа в качестве продюсера. Но он вынужден был принять логику Atlantic, когда некоторые радиостанции начали сами вносить правки в альбомный трек, чтобы подогнать его под трехминутный формат. В результате, одинаковые крошечные версии песни добрались до первого места в Германии и в Бельгии. Однако когда Atlantic

решила повторить процесс в Британии с официальной датой выхода 5 декабря, Джимми настоял, чтобы Джи сказал свое веское слово и наложил вето на эту идею, к великому огорчению только что назначенного лондонского руководителя Atlantic Фила Карсона. Это было сделано, несмотря на предварительно анонсированное намерение группы выпустить первый британский сингл, озвученное в интервью журналу Top Pops в сентябре. Будет ли это преднамеренной попыткой сделать хитовый сингл? — спросил журнал. «Все говорят, что они не будут делать этого, — ответил он, — но я полагаю, мы этим займемся. Однако не думаю, что нам нужно компрометировать собственные стандарты. Jehtro Tull сумели сделать качественный сингл», — добавил он, имея в виду *'Living in the Past'*, занявший третье место в Британии летом 1969 года, хотя и не включенный ни в один альбом Tull.

Подобным образом официальный пресс–релиз, изданный офисом Гранта в начале декабря, объяснял решение не выпускать *'Whole Lotta Love'* на семидюймовой пластинке отказом не от синглов как таковых, а конкретно от этого, говоря: «Led Zeppelin не намереваются выпускать этот трек в качестве сингла, так как полагают, что он был написан как часть концепции их альбома». Также были процитированы слова Пейджа: «Мне просто не нравится выпускать треки с альбомов синглами. Эти две области, на мой взгляд, не связаны между собой». Далее добавлялось, что группа выпустит специальный неальбомный трек в качестве их первого британского сингла в новом году, хотя он еще не определен. По словам историка Led Zeppelin Дэйва Льюиса, им должна была стать либо доведенная до конца версия *'Jennings Farm'*, «очень броской инструментальной композиции, над которой группа работала на сессии в Olympic примерно в то же время» (и которая впоследствии вновь всплывет в видоизмененной форме на их следующем альбоме как *'Bron–Y–Aur Stomp'*), либо, возможно, *'Baby Come On Home'*, трек, отложенный со времен первой сессии 1968 года в Olympic, когда он назывался *'Tribute To Bert Burns'*, который Льюис описывает как «очень технический, блюзовый. Суть в том, что в то время на сингл в Британии оказывалось очень большое давление, но они были абсолютно против выпуска *'Whole Lotta Love'*, потому что Джимми питал ненависть к необходимости урезать ее. Возможно, они рассматривали вариант мини–альбома или макси–сингла, что сделали Jehtro Tull, или специального «стерео–сингла», так как большинство синглов в те времена еще сводились в моно для двухдюймовых колонок радиоприемников. В конечном счете, все это только теории, ведь они так никогда и не выпустили сингл».

Фил Карсон, в частности, был убежден, что группа

ошибалась, решив не выпускать *‘Whole Lotta Love’* синглом в Британии. «Я встретился с Питером Грантом, — впоследствии вспоминал он, — и пытался сказать: «Ну, знаете, это я тут гений маркетинга, и я говорю вам — если вы хотите продавать альбомы, вам нужен сингл“. В итоге он в свойственной ему искусной манере заверил меня, что сингл не должен увидеть свет». Грант был, — добавил он, — «действительно настойчив». Как оказалось, Джи был прав, потому что спровоцированная *отказом* от выпуска сингла шумиха помогла распродавать *Led Zeppelin II* так быстро, как в те времена мог расходиться сингл, с дополнительными заказами на три–пять тысяч копий в день как раз во время оживленного рождественского периода. После этого, — сказал Карсон, — «я больше никогда не мог сказать «нет» Питеру Гранту».

Беспокойство Гранта о выпуске синглов в Британии также было основано на его проницательной оценке их шансов на успех — или его отсутствие. В отличие от Америки, где радиостанции, по крайней мере, были готовы проигрывать трек — некоторые станции даже пренебрегали сингл–версией, прокручивая полноценную альбомную, в то время как остальные взяли в ротацию семидюймовую пластинку и ставили трек со стороны B, *‘Living Loving Maid (She’s Just A Woman)’*, который стал настолько популярен, что в итоге был выпущен в США как полноправный сингл, добравшись в апреле 1970 года до 65 места в хит–параде, — BBC, как понимал Грант, будет крайне неохотно включать песню в плейлист своих консервативных дневных программ, какой бы короткой ни была сингл–версия. Он думал, что группа лучше выйдет из этого положения, «встав в позу» и не выпуская синглов, и именно так и получилось.

К тому времени Led Zeppelin уже, в любом случае, взлетали в Британии. Предыдущим летом они укрепляли свои позиции на родине коротким туром из семи концертов, одним из главных событий которого было первое шоу в Town Hall в Бирмингеме 13 июня, которое Джонс вспоминает сейчас как «одно из первых шоу в Британии, когда мы собрали большой зал, и толпа была за нас», и специальный шанс для Планта и Бонэма, их первый выход на сцену площадки родного города, знакомой им прежде только с другой стороны рампы. Затем, 28 июня, они появились на афише первого Батского фестиваля. Организованный командой, состоявшей из мужа и жены Фредди и Уэнди Баннистеров, которые много лет были связаны с небольшими клубными концертами в Лондоне, Оксфорде и Бате, Батский блюзовый фестиваль 1969 года, как он назывался на афише, был первым событием, позиционировавшимся как «рок» — фестиваль, в

Британии и впоследствии вдохновил еще одного уроженца Западных графств Майкла Ивиса положить начало собственному фестивалю — Гластонбери, или «сыну Бата», как Ивис изначально назовет его.

Фестиваль проходил в Bath Pavilion Recreation Ground, и выше Zeppelin в тот день в афише числились хедлайнеры Fleetwood Mac, John Mayall's Bluesbreakers и Ten Years After. «Все прошло очень хорошо, — вспоминает Фредди Баннистер, — один из тех прекрасных жарких дней, все только что открыли для себя травку, поэтому были очень безмятежны». Билеты на весь день продавались по цене в восемнадцать шиллингов и шесть пенсов (примерно 92 фунта), а только на вечер — за четырнадцать шиллингов и шесть пенсов (65 фунтов). Вознаграждение Zeppelin составило всего 200 фунтов. «Возможно, это наименьшая сумма, которую им платили за выступление на открытом воздухе, — размышляет Баннистер, — хотя Питер Грант настаивал на 500 фунтах, пока они не подписали контракт».

Тем не менее, главной сенсацией тура стало их выступление следующим вечером — затмившее всех появление в финале Pop Proms в лондонском Королевском Альберт–холле. После коротких, со вкусом составленных сетов от Fleetwood Mac и фолк–квинтета Pentangle (включавшего двух любимых гитаристов Пейджа Берта Дженша и Джона Ренборна), шумный выход Zeppelin с шестью песнями обрушился на сцену как ураган, во время которого толпа «штурмовала сцену», как выразился Фил Карсон, «[танцуя] в проходах и ложах и так громко крича, что группа выходила на бис трижды». Или, как прокомментировали это в последующей рецензии журнала Disk: «Когда вышли Led Zeppelin и сыграли в десять раз громче, чем все остальные, зрители практически сошли с ума».

Карсон видел Zeppelin на сцене впервые, и он был сражен. Когда вскоре после 11 вечера организаторы включили свет в зале, чтобы ознаменовать окончание мероприятия, люди неохотно стали продвигаться к выходам. Но тут на сцену неожиданно вернулся Роберт Плант, который начал играть на гармошке. Изумленные зрители направились обратно на свои места, а в равной степени удивленные организаторы снова погасили освещение, в то время как остальные участники Led Zeppelin один за другим вернулись на сцену. Без ведома организаторов они пригласили пару саксофонистов (участников Blodwyn Pig и Liverpool Scene, двух групп, которые поддерживали их на шоу в бирмингемском концертном зале) присоединиться к ним на расширенный джем по мотивам *'Long Tall Sally'* Литл Ричарда.

Менее чем через неделю они вернулись в США на свой третий

тур, основанный на ряде выступлений на заметных фестивалях, начавшийся 5 июля с оупен–эйра на Поп–фестивале в Атланте и продолжившийся на следующий день появлением на знаменитом Ньюпортском джазовом фестивале — впервые, когда в список выступающих была допущена рок–группа, выступающая с усилителями, с тех пор как четырьмя годами ранее Дилан похитил у шоу несколько номеров, прежде чем его освистали. В отличие от потерпевшего фиаско Дилана, группа была принята тепло и обеспечена громкими аплодисментами, когда выходила на сцену и покидала ее. Грант самолично не позволил бы им выйти на сцену, если бы не был уверен в такой встрече. Весь этот третий американский тур был примечателен. Ничто, решил он, не должно стоять на пути группы. Он вспоминал, как говорил им: ««Выйдите и порвите это место, сорвите крышу или брезент. Если вы не добьетесь успеха, после выступления я и видеть вас не хочу“. Обычно это получало требуемый отклик».

13 июля в Нью — Йорке они снова затмили всех на Shaefer Music Festival в Flushing Meadow's Singer Bowl, о котором пылко отозвался журнал Cashbox, описавший Планта как «превосходного кандидата в суперзвезды». Но большинство из 25 ооо человек, собравшихся там, лучше всего запомнят выход на бис в конце шоу, включавший громадный джем–сейшн с участием девяти музыкантов из Zeppelin, The Jeff Beck Group, Ten Years After и Jehtro Tull. Они дошли до середины удлиненной версии *'Jailhouse Rock'*, когда Бонзо внезапно вывел ударные на первый план, сменил ритм на характерный для трека *'The Stripper'* [The Stripper (англ.) — стриптизер.] и стал срывать с себя одежду. По словам ударника Ten Years After Рика Ли: «Бонэм, который был пьян, снял брюки и кальсоны. Полиция увидела это, а я увидел, что Ричард Коул и Питер Грант заметили полицию. Номер провалился, Питер с Ричардом выбежали на сцену, схватили Бонзо за руки, и, пока они тащили его со сцены, можно было наблюдать, как исчезает его голая задница. Однако они успели надеть на него штаны, прежде чем появилась полиция. Грант орал на него: «В чем проблема, Джон? Ты что, хочешь всем навредить?“». Но потом, как вспоминал позже Бэк: «Это был один из тех буйных дней — у всех энергия была на стопроцентном уровне, и мы кидались друг в друга чем попало на сцене». Когда гитарист швырнул пластиковый стакан с апельсиновым соком в лидера Ten Years After Элвина Ли, он залил его гитару. «Это был просто один из тех животных моментов. Три английских группы в одном месте представляли собой источник неприятностей».

Естественно, веселье и игры не ограничивались сценой. Билл Гарри, только что назначенный лондонский пиарщик группы,

присоединившийся к туру на несколько концертов, вспоминал, как он после одного из шоу тусовался с этим быстро образовавшимся непросыхавшим дуэтом, состоявшим из Бонзо и Рикардо. После того как они распугали остальных постояльцев отеля, танцуя на столах, «Ричард подошел к холодильнику, вытащил оттуда все банки со светлым пивом и погрузил их в мешок. «Пошли обратно в номер Бонзо“. Он тащил этот мешок, как Санта — Клаус. Потом мы остановились и выглянули на парковку. Можно было различить голую задницу, двигавшуюся вверх–вниз, — это кто–то из группы был в машине с девчонкой. Мы поднялись в номер, а за нами проследовал детектив, ведь с нами было несколько девочек. Ричард сунул ему несколько долларов, и тот испарился. Мы вошли в комнату, один из парней пошел сказать что–то одной из девчонок, и его вырвало прямо на нее».

То лето было полно таких яркий моментов, кульминацией которых для Джонса стало участие в Междунароном поп–фестивале в Далласе, где они заработали на тот момент самый большой гонорар за одиночное выступление: 13 000 долларов. «Моя жена была на том концерте, и я помню, как Дженис Джоплин учила нас пить текилу с солью и лимоном. Мы были только втроем в ее трейлере — такое не забывается».

Тем не менее, выступать на одном фестивале тем летом они отказались — речь идет о теперь легендарном бесплатном фестивале, который посетило приблизительно 500 000 человек, состоявшемся на ферме Ясгура в Вудстоке в выходные, начавшиеся утром в пятницу, 15 августа, и завершившиеся на рассвете понедельника, 18 августа. Отснятый для фильма 1970 года и предназначенный для того, чтобы стать расширенным многодисковым живым альбомом, Вудсток запомнится как наиболее известный рок–фестиваль в истории, глубоко прочувствованный момент в музыкальной истории и самый пик рока шестидесятых.

Изначально было объявлено, что Zeppelin появятся вечером 16 августа, как и The Jeff Beck Group. Но ни одна из групп не выступила. Почему Грант единолично принял решение, что Led Zeppelin надо отказаться от участия, никогда так и не было выяснено до конца. Живые участники событий, мягко говоря, туманны насчет этого, но на самом деле они не были привлечены к решению. Взвесив все обстоятельства, можно сделать вывод, что вопрос практически наверняка был в деньгах. Мысль о том, чтобы играть бесплатно, была предметом ненависти для человека вроде Питера Гранта. Идея, что кто–то помимо группы получит прибыль от фильма и записанного альбома, тоже, определенно, не могла

ему понравиться. Ища гарантий, что Zeppelin достанется свой кусок пирога, и не получив их, Джи, похоже, просто принял профессиональное решение и предпочел сконцентрировать внимание группы на более легкодоступных струях дохода, вместо этого ввязавшись в те выходные в серию высокооплачиваемых концертов за границей, в Канаде. Двадцать пять лет спустя Грант подтвердит в разговоре с Дэйвом Льюисом, что Zeppelin предлагали выступить на Вудстоке и Atlantic были «очень пылкими», как и их американский агент Фрэнк Барсалона. Однако для Гранта «на Вудстоке мы бы просто были еще одной группой в списке». И неважно, что это могло изменить их восприятие в глазах критиков, и, напротив, их отсутствие только укрепило идею, что Zeppelin — типичные аутсайдеры.

The Beck Group тоже видит в своем отказе от участия повод для сожаления. Как Род Стюарт, бывший в то время в Америке восходящей звездой, говорит теперь: «Если бы мы выступили, думаю, мы бы остались вместе». Вместо этого они распались практически сразу после мероприятия, и Бэк по сей день настаивает, что это было верным решением. Стюарт испытывал «упоение властью», а группа «зарывалась головами в песок». Отказ от Вудстока был способом показать, кто здесь главный. Типичный Бэк — выколю–ка я себе глаз тебе назло, — могут сказать некоторые.

Не в первый и не в последний раз история Led Zeppelin, казалось, шла параллельно с более тягостными событиями, происходящими где–то там, в так называемом реальном мире. Ведь во всех отношениях 1969-ый откажется ужасным годом для рока. За неделю до Вудстока, вечером 9 августа, пока группа наслаждалась двадцатиминутной бурной овацией после шоу в 8500-местном Anaheim Convention Center в Лос — Анджелесе, где они выступали в качестве хедлайнеров, где–то еще в Лос — Анджелесе несколько обезумевших от наркотиков членов самопровозглашенной «семьи» Чарльза Мэнсона без приглашения ворвались на камерную вечеринку в дом10050 по Сьело–драйв, где они застрелили, зарезали и до смерти избили семь человек, в том числе глубоко беременную актрису Шэрон Тейт, жену режиссера Романа Полански. Горько разочарованный музыкант, который годами безуспешно пытался заключить контракт на запись пластинки, даже несмотря на покровительство некоторых влиятельнейших фигур бизнеса, самой известной из которых был Дэннис Уилсон из The Beach Boys, Мэнсон, как оказалось, руководил бойней как частью его «генерального плана» по разжиганию расовой войны, убежденный, что винить в убийствах будут черных. Он рассудил, что, так как американское черное

население вряд ли одержит победу в этом конфликте, то Мэнсон и его последователи захватят власть, поймав поводья могущества Америки. Столь же удивительно и заявление Мэнсона о том, что он видел намеки в скрытом смысле некоторых песен The Beatles с *White Album*, включая *'Rocky Racoon', 'Blackbird', 'Piggies', 'Helter Skelter'* и *'Revolution 9'*. Немедленными следствиями этого в Лос — Анджелесе стали внезапный огромный рост частного владения оружием и мгновенная отмена политики открытых дверей, которая до тех пор действовала на заросших улицах города, несомненно, среди его рок–обитателей. Вдруг всё и все стали очень настороженными. Любовь и мир уже были вчерашними новостями. Руководитель звукозаписывающей компании Лу Адлер вспоминает, как «убийства Мэнсона просто сломали нас… Это было очень параноидальное время, и проще всего было все бросить». Однако не на публике, а за закрытыми дверями. Внезапно места вроде Whisky опустели. Как это описала лос–анджелесская писательница и бывшая групи Ив Бабиц: «Все было таким раскрепощенным, а теперь уже никогда не сможет снова раскрепоститься». До убийств Мэнсона «парень с длинными волосами был братом — а теперь ты уже не был уверен».

Когда 6 декабря бесплатный концерт The Stones на ипподроме Altamont в Сан — Франциско завершился смертью восемнадцатилетнего темнокожего фаната по имени Мередит Хантер, которого ногами и дубинками забили до смерти пребывающие под кислотой члены оклендского отделения «Ангелов Ада», когда он продвигался к сцене — размахивая револьвером, утвержали они, — казалось, что игра действительно проиграна. Еще три человека умерли на том концерте — двое были сбиты машиной, водитель которой скрылся, а один утонул в «оросительном канале», — но символизм гибели Хантера невозможно было преодолеть: момент смерти шестидесятых был навеки ознаменован отчаянным, жестоким и абсолютно бессмысленным убийством фаната, перевозбужденного от музыки своих героев, во время представления, которое в ретроспективе станет точным фотонегативом всего, что должны были олицетворять Вудсток и шестидесятые, сад, лишенный крови, злобы и беспрецедентной стоимости такой сомнительной свободы.

Опять–таки, Zeppelin, казалось жили практически в параллельном измерении, взлетая все выше над землей, в то время как все остальные, казалось, пылая, падали на нее. Как раз в то время, когда Лос — Анджелес, в частности, чувствовал, нанесенные самому себе внутренние раны из–за жестокости Мэнсона, Zeppelin достигали зенита собственных отношений с

городом, который они все больше начинали считать своим духовным домом. «Тот период был важнейшим временем для нас, — позже скажет мне Плант. — Дряхлые времена, когда музыка действительно приходила из другого мира. Мы часто оказывались в противоречии с господствующим курсом, даже не заметив, что что–то сделали. Когда мы играли, это действительно чувствовалось так, словно мы обитали в параллельной вселенной, далеко в стороне от всего остального, включая рок–мир тех дней».

В целом, возможно, нет иронии в том, что отношения Zeppelin с Лос — Анджелесом были такими абсолютно гедонистическими и развращенными, что во многом можно утверждать, что они в большей степени, чем любой другой артист семидесятых, воплощали новую, параноидальную атмосферу, контролировавшую новую завязшую в аморальности культуру города. Ведь если 1969-ый был годом, когда вечеринка стала непристойной, то Zeppelin были весьма похожи на пьяных незваных гостей. Язычники, штурмующие замок, зажав кинжалы в зубах, намереваясь насиловать и грабить, распорядители бала.

Конечно, Джимми Пейдж уже хорошо продвинулся на пути к тому, чтобы прославиться в среде групи как бóльшая закулисная легенда, чем даже Мик Джаггер, и не только из–за своего пристрастия еще со времен гастролей с The Yardbirds приносить в номер хлысты и наручники. «Он хлестал меня, и это было здорово — то были прекрасные, действительно хорошие времена», — заявляла одна из его побед тех дней. Остальные участники группы были не менее буйными. Во время того тура Питер Грант лихо предложил деньги одному менеджеру отеля, чтобы только тот разрушил один из собственных номеров. «Парень расколотил комнату вдребезги, — вспоминает Ричард Коул в своей книге. — И вернулся, предоставив нам счет, а мы оплатили его [наличными]». Это были дни, когда телевизоры регулярно вылетали из окон, а за ними следовали холодильники, забитые шампанским, нижнее белье молоденьких женщин и все остальное, что попадалось под руку. Один менеджер Holiday Inn выглядел так, словно провел ночь в доме с привидениями, когда группа выезжала на следующее утро. «Пятьсот фунтов взбитых сливок, — бормотал он. — Кто вообще может использовать столько взбитых сливок?» По словам Коула: «Это было чертово лучшее время в моей жизни. Особенно этот [тур]. Мы были горячи и на пути к успеху, но никто не следил за нами слишком пристально. Поэтому можно было, черт возьми, играть». Он добавляет: «И так называемая безнравственность Led Zeppelin первые два года была окутана алкогольным туманом. После этого мы стали старше и переросли это. Все стало прагматичным бизнесом».

Ну, почти все. Во время того же третьего американского тура 1969 года произошло то, что стало известно как знаменитый «акулий» инцидент. 27 июля группа появилась на Поп–фестивале в Сиэтле. В списке выступающих в тот день также были The Doors, которых Zeppelin сменяли на сцене, Чак Берри, Spirit, Альберт Коллинз, The Flying Burrito Brothers, Айк и Тина Тернер, Vanilla Fudge, Бо Диддли и другие. Следующий день был объявлен редким выходным, и группа решила провести его, расслабляясь в Edgewater Inn, заведении на берегу океана, уникальным коммерческим решением которого была предлагаемая гостям возможность рыбачить, либо взяв напрокат лодку, либо в буквальном смысле закинув удочку с балкона собственного номера. Вернувшись в отель после концерта, Коул был полностью в роли Рикардо, когда присоединился к Бонзо на балконе его номера на втором этаже, где они до рассвета сидели, обильно выпивая и выуживая акул. Когда к 4 утра они еще ничего не поймали, заскучавший пьяный Бонэм начал обливать приманку шампанским. Практически немедленно ему показалось, что он поймал рыбу. «Хватай гарпун!», — заорал он Коулу. Но когда они смотали катушку до половины, со множеством криков и суматохи, оказалось, что это красный луциан. За следующие несколько часов они поймали еще много рыбы: луцианов, пару шестижаберников, — которую Коул изобретательно подвесил в шкафу, продев через жабры вешалки для пальто.

На следующий день они хвастались перед остальными своими подвигами. «Сам Чарльз Атлас [Чарльз Атлас — изобретатель бодибилдинга. — Прим. пер.] не вытащил бы пару этих сосунков», — сказал Бонзо Планту и Пейджи. «И что ты теперь с ними собираешься делать?» — спросил Роберт, зажав нос, пока он осматривал результаты бойни в номере Бонэма. «Мы что–нибудь придумаем», — сказал Рикардо. Без сомнения, этой ночью они придумали. Комната была полна групи, и одна из них, высокая семнадцатилетняя рыжая девушка по имени Джеки, спросила: «Ребята, а вы как относитесь к садомазохизму?» Вряд ли этот вопрос нужно было задавать Led Zeppelin, но они только что познакомились. «Мне правда нравится, когда меня связывают, — объявила она. — Правда». Джимми облизнулся, Бонзо ухнул, а Коул взял на себя инициативу, пока все выстроились, чтобы воспользоваться преимуществами этого прекрасного предложения, и призвал Джеки раздеться и лечь обнаженной на кровать, где он с помощью веревки, заказанной в обслуживании номеров, привязал ее руки и ноги к стойкам кровати. Затем, в то время как Марк Стайн из Vanilla Fudge снимал все на свою камеру Super 8, Коул вставил длинный нос

мертвого красного луциана в ее несчастную девичью вагину, а вслед за этим — голову шестижаберника в ее анус. «Какого черта вы делаете?» — закричала она. «Я кормлю рыбкой твою киску!» — торжествующе воскликнул Коул, а остальные присутствовавшие в комнате покатились со смеху. «Улыбочку!» — упрашивал Стайн, подойдя ближе со своей жужжащей камерой.

«Это было просто ради смеха, — вспоминал ударник Fudge Кармайн Аппис. — Девчонка была моей групи, я нашел ее, у нас был выходной, и она ждала, чтобы оказаться с нами на пленке». Хотя он признает, что «то, что на самом деле случилось, было совершенно отвратительно, знаете ли. Это было абсолютно безумно». На следующий день в аэропорту Аппис наткнулся на Фрэнка Заппу и поведал ему эту историю. Заппа превратил ее в одну из своих самых заметных песен того периода, *'The Mud Shark'* («Шестижаберник»), вышедшую на его живом концептуальном альбоме 1971 года *Fillmore East*. Хотя подобные приключения никогда не отрицались, как и собственные, более скудно задокументированные наклонности Пейджа вроде хлыстов и наручников, совершенно очевидно, насколько мало значили такие кричащие сцены для него или для остальных участников группы. Как мне позже сказал Плант: «Когда люди упрекают нас из–за этих вещей, они забывают, как мы хохотали над ними. Людям свойственно смотреть на прошлое группы как на темную силу, расправляющую крылья, но мы были просто молодыми парнями, хорошо проводившими время. Главное, что я теперь, в основном, помню о тех днях, — это хохот».

Но и американские групи конца шестидесятых не полностью скатились к свиданиям на одну ночь. Через три дня после акульего инцидента группа вернулась в Л. А. В этот раз вечеринка в Three Experience состоялась еще до концертов. Толпа девчонок подбежала к их столику. Но Джимми там не было. Вместо этого Коул схватил Мисс Памелу — которая была среди них — за руку и дал ей номер комнаты Пейджа в отеле Hyatt House. «Он ждет тебя», — сказал он ей. Но, хотя соблазн был велик, она не пошла. Не сразу же. «Это всегда заставляет тебя казаться интригующей кому бы то ни было», — говорила она. Но Джимми заполучил номер телефона Мисс Памелы, и они пересеклись следующим вечером после концерта в Earl Warren Showgrounds в Санта — Барбаре. С ней обращались не как с очередной групи, а как с почетной гостьей, и это немедленно ее покорило. Она сидела рядом с Джимми на заднем сиденье лимузина после концерта, и «что бы [она] ни делала, это было безупречно: «О, Мисс Пи, как вы это говорите, как вы это делаете? Я искал вас всю жизнь“. И, конечно, годы спустя мы выяснили, что он говорил это всем

девушкам…»

По словам Дес Баррес, у Пейджа уже была «дурная репутация» «разрывающего души, причиняющего страдания сердцееда, орудовавшего хлыстом и наручниками, — представление, которое, казалось, было полной противоположностью его совершенно поэтичному ангельскому лицу». Тем не менее, это не остановило ее от того, чтобы стать его лос–анджелесской девушкой на остаток 1969 года. Выходные в августе 1969-ого он будет проводить с Памелой, снова и снова прослушивая пробный материал *Led Zeppelin II* и делая «кучу заметок». Роберт между тем встречался с одной из подруг Памелы, Мишель Оверман.

В ночь убийств Мэнсона для группы была организована большая вечеринка после шоу в Anaheim, но Джимми с Памелой вместо этого пошли в The Ex, напились вином и обкурились травкой, а потом вернулись в отель, «где занялись прелестной любовью и отрубились». Памела видела «его хлысты, скрученные в шкафу, словно дремлющие», но он обещал: «Не волнуйся, Мисс Пи, я никогда не буду использовать их с тобой». Очевидно, эту сторону Джимми девушки, которых он хлестал, никогда не видели. Напротив, парень, которого сейчас вспоминает Дес Баррес, любил выходить на охоту за антиквариатом, покупал предметы искусства и взял Памелу с собой, чтобы купить несколько гравюр М. К. Эшера (очень дальновидное приобретение, ведь после скорой смерти Эшера стоимость его работ стремительно взлетела). Джимми, вспоминает она, «любил сохранять контроль, не принимал много наркотиков и много не пил. Думаю, он полагал, что его красота слишком важна, чтобы ее портить. Он постоянно стоял перед зеркалом, любуясь на свое роскошное отражение и создавая маленькой завивалкой идеальные волны на своих длинных черных волосах». На следующий день они улетели в Лас — Вегас, где сидели в первом ряду на концерте Элвиса Пресли, холеного Элвиса в черной коже, как и во время его недавнего возвращения на телевидение. После шоу один парень из «Мемфисской мафии» Элвиса подошел и спросил Джимми, не хочет ли он вместе со своей «парой» зайти за кулисы и познакомиться с Королем. «Нет, спасибо», — сказал Пейдж. «Я никогда с этим так и не смирилась», — рассказала Дес Баррес.

В конце августа, по приглашению Пейджа, Памела присоединилась к группе в Нью — Йорке, где у них была свободная неделя перед следующим концертом, вторым выступлением в Flushing Meadow’s Singer Bowl. Она провела там три дня и, пока они играли, сидела на усилителе Джимми. Даже

Питер Грант, относившийся к групи еще более холодно, чем Коул, почувствовал симпатию к ней, сажал ее к себе на колени, как маленькую девочку, и дал Рикардо указание следить, чтобы она не потерялась в возбужденной массе девушек, которые теперь толпились вокруг группы после каждого шоу. Вся свита группы вежливо называла ее Мисс Пи, и это было лаской, которую она «принимала с подобострастной благодарностью».

Когда они расставались в аэропорту — Джимми направлялся в Лондон, а Памела летела домой, в Лос — Анджелес, — на ней была его рубашка и он клялся ей в вечной любви. Он взял за обыкновение представлять ее людям как «Миссис Пейдж», — рассказала она, — и она была уверена, что таким образом начиналось что–то большее, чем «любовь на один тур». Но через шесть недель Zeppelin вернулись, чтобы запустить четвертый американский тур, и к тому времени чувства Пейджа уже остыли. Он даже не звонил ей, пока не добрался до Сан — Франциско, где группа с 6 по 8 ноября должна была три вечера выступать в качестве хедлайнеров в The Winterland Ballroom (это были последние концерты тура), а потом нарушил обещание навестить ее в Лос — Анджелесе. В конце концов ей пришлось самой купить билет на самолет и полететь на север, чтобы увидеться с ним, но хотя он «активно демонстрировал, что осчастливлен встречей с [ней]», было очевидно, что он «от [нее] ускользнул». Наконец, он сказал ей: «Пи, ты такая красивая девочка, я тебя не заслуживаю, я такой ублюдок, знаешь». Затем он улетел домой в Англию, а она снова осталась одна в аэропорту. Как она выразилась: «С билетом в один конец в страну неудачников». Менее чем через три недели у нее уже завязалась интрижка с Миком Джаггером.

После возвращения в Англию у группы был запланирован перерыв до Рождества, и Джимми мог оглянуться на прошедшие двенадцать месяцев с непривычным удовлетворением. Располагая даже большей уверенностью в себе, чем раньше, его группа с огромной скоростью головокружительно взлетала к вершинам американских хит–парадов, и некоторые критики могли принимать огромный трансатлантический успех *Led Zeppelin II* за неожиданность, но участники группы преимущественно считали его заслуженным. В тот же год, когда Нил Армстронг сделает свой «огромный шаг для человечества» по Луне — 29 июля, на следующий день после акульего инцидента, — Zeppelin летел стрелой все глубже, туда, в далекую синеву.

Концерт, на котором они были хедлайнерами, перед комплексным выступлением в лондонском Lyceum Ballroom 12 октября подтвердил также укрепление их позиций в Британии. За две недели до Рождества в отеле Savoy для них был

организован специальный прием, где им презентовали два золотых (за продажи альбомов на один миллион долларов) и два платиновых (за продажи более одного миллиона копий альбомов) диска за оба их альбома. На этом мероприятии председательствовала член Парламента, достопочтенная миссис Данвуди, которая в своей речи описала их «не столько [как] Led Zeppelin, сколько [как] газовую ракету» британских экспортных продаж. Грант выступал против этой идеи — «слишком официально», как он заявил впоследствии, — но в этот раз Фил Карсон настоял на своем, и на следующий день это стало горячей новостью в газетах. Такая же вечеринка, устроенная для них через несколько недель в Стокгольме, пришлась группе более по вкусу: Грант настоял, чтобы она проходила не в аристократическом отеле, а в секс–клубе. «Мы там получали награды, а на полу трахалась какая–то парочка, — с широкой улыбкой вспоминает Грант. — Пресса не знала, что с этим поделать…»

Однако пресса прекрасно знала, что делать с восемью концертами британского тура, все билеты на который были распроданы. Его кульминацией стало шоу 9 января в Альберт–холле, которое выпало на 26-ой день рождения Пейджа. В туре также не должно было быть разогревающих групп — курс, которого они решат держаться и дальше, в Америке, когда вернутся туда в марте, и концерты будут анонсированы как «Вечер с Led Zeppelin», предоставляя им право играть столько, сколько они захотят, каждую ночь, что создавало совершенно новый прецедент спонтанного живого представления, которое никогда раньше не пробовал осуществить ни один из рок–артистов — ни Cream, ни Хендрикс, ни The Stones. «Знаю, это сентиментально, — сказал Грант, выступивший с идеей «Вечера с…», — но это было как старая сцена тридцатых. Думаю, это было побочным продуктом того, что в четырнадцать я был работником сцены».

Грант устроил съемки концерта в Альберт–холле в документальном стиле, которые должны были провести режиссеры Питер Уайтхед и Стэнли Дорфман, и их команда в тот вечер буквально преследовала группу на сцене, где они собирались в такой непосредственной близости от музыкантов, что сохранившийся материал содержит восхитительно объективное изложение того, насколько мощным и в полной мере реалистичным было теперь живое представление Led Zeppelin. За предшествующие двенадцать месяцев группа отыграла более 140 концертов, абсолютное большинство которых состоялось в США, и на пленке это видно: от стартового выстрела горячих ударных Бонэма в *‘We Gonna Groove’* до непостижимо бездонной

виртуозности вокала Планта, его львиной манеры встряхивать волосами, в то время как его руки били по невидимому барабану или гитаре, к этому гигантскому, но удивительно ловкому басу, которым Джонс без напряжения фиксирует ритм.

Конечно, тем, от кого невозможно было оторвать глаз, был Пейдж, одетый в пеструю майку и прямые обтягивающие джинсы, прыгающий по сцене с гитарой у коленей, полный дикой энергии, которой противоречило только то, как он украдкой, почти стесняясь, время от времени смотрел на зрителей из–за завесы темных волос, покрывавших его лицо.

«Сейчас я смотрю на пленки из Альберт–холла, — сказал Плант, — и первое, что я замечаю, — это какими мы все были молодыми. Я выгляжу таким, каким и был: хиппи из Черной страны, полным высоких идеалов и дешевой жизни. Я все еще не могу до конца поверить, где я был, — для группы все произошло так быстро. И манера игры Джимми очень британская, или, вернее, очень не–американская. Если вы послушаете то, что считалось серьезными гитарными записями периода, предшествующего появлению Zeppelin, — композиции The Kinks и The Who, — соло там играются, в основном, в стиле «туда–сюда». Джимми открыл саму идею замечательного удлиненного звучания нот посреди хаоса ритм–секции».

Благодаря голосу ты принял участие в первых настоящих концертах с группами вроде The New Memphis Bluesbreakers, The Black Snake Moan (названной в честь песни Слепого Лемона Джефферсона), The Banned… ничтожными группами, которые для тебя были целым миром. А твой отец по–прежнему все сильнее наседал на тебя, и жизнь дома теперь стала такой невыносимой, что ты предпочитал иногда ночевать в фургоне, нежели возвращаться домой. Твои волосы были слишком длинными, ты слишком много говорил, а твоя голова была чересчур забита чепухой. Упрямый негодник, как называл тебя отец. Упрямый и неблагодарный, рано или поздно он плохо кончит — подождите и сами увидите, помяните мое слово…

Слава Богу, у тебя были приятели. В большинстве своем они были такими же, как ты. Все вы собирались стать поп–звездами или футболистами. Не рабочими пчелами и не тунеядцами, как ваши мамы и папы, а богатыми и знаменитыми, творческими и свободными, уходящими в отрыв от хорошей наркоты, пока девчонки вокруг будут гладить вам волосы и смотреть на вас с восхищением. Никакого этого устройся–на–чертову–скучную-работу дерьма. Когда вы с Невиллом Холдером тем вечером пришли в ратушу Брама, увидели The Spencer Davis Group и ты

узнал, что певец едва ли старше тебя, то это было так, словно с клетки с попугайчиком сорвали одеяло. Внезапно стало ослепляюще очевидно, чем тебе стоит заняться в жизни. С Невом, который был на пару лет тебя старше, произошло то же самое. Вы оба воображали себя певцами, хотя в случае Нева его родители были полностью за, поощряя его практиковаться в игре на гитаре и не сдаваться. Почему твои мама с папой не могли быть такими? И все же, если бы кто–то сказал тебе тогда, что вы с Невом в итоге станете певцами в крупных рок–группах — звездами, — ты бы не поверил. В любом случае, не про Нева, храни его Бог. Ты думал, что делаешь одолжение, когда разрешил ему стать водителем фургона одной из твоих последующих групп, Listen. Даже после того как он стал певцом в 'N Betweens вместе с другим твоим приятелем Дэйвом Хиллом, ты еще не мог себе вообразить этого. Но тогда, когда Нев и Дэйв познакомились с остальными ребятами из Slade, ты понял, как мог ошибаться…

Пройдет много времени, прежде чем ты выучишь этот урок. В тот момент ты был слишком занят, проживая свою воображаемую жизнь зарождающейся поп–звезды. Эта мечта стала чуточку ближе, когда ты дерзко пробил себе дорогу и стал постоянным артистом в The Star and Garter в Хейлсоуэне, немного работал конферансье, а также исполнял классные вздорные мерсибит–каверы в The Javelins. Тебя хватило на пять минут. В конечном счете ты пошел своим путем, когда склонил их отыграть «прощальный» концерт, а затем на следующей неделе вернулся в составе The Crawling King Snakes (по названию песни Джона Ли Хукера — разумеется!).

The Star and Garter был частью так называемой Сети Мамаши Рейган. Мэри «Мамаша» Рейган была самым известным промоутером во всем Мидлендсе. Не было ни одного порядочного паба или клуба, где она не являлась бы авторитетом. Тебе сказали, что с ней стоит оставаться в хороших отношениях, если ты знаешь свою выгоду, и ты последовал совету. Это было незадолго до того, как ты обратился к ней за разрешением выступить со своей группой в The Star или в The Oldhill Plaza — еще одном месте, которое ты регулярно посещал по выходным. К тому времени ты уже работал на полставки конферансье, объявляющим группы, поэтому все получилось. Crawling King Snake были одними из первых, с кем ты пролез туда. Ты думал, вы были чертовски большими шишками. А на самом деле вы были ровно теми, кем были, — кучкой подростков, ведущих себя так, будто что–то знали о блюзе.

Тогда ты понял, что самые лучшие моменты иногда случались уже после того, как все заканчивалось, когда вы сидели, куря и

выпивая, и посмеивались над этим. Как все прошло, кто что сделал, а кто не сделал, кто все по–настоящему загубил. Субботним вечером после работы вы все встречались у передвижного киоска с пирогами Fleur De Lys Алекса, который стоял напротив отеля Albany, в самом центре Брама. Там ты со всеми и познакомился. Дэнни Кинг и его The Mayfair Set, Карл Уэйн и The Vikings, Джонни Нил и The Starliners, Джерри Левин и The Avengers, Майк Шеридан и The Nightriders… Пара мерзких типов, но в основном — отличные парни, большинство из них. Позже, когда вы съедали по пирогу с картошкой–фри, вы направлялись в The Elbow Room, или, может, в The Rum Runner, или в клуб Cedar, или еще в какое–нибудь ночное место. Именно тогда ты впервые встретил Бонзо…

Настолько же захватывающим на пленке из Альберт–холла было невероятное ударное соло Бонэма *'Moby Dick'* — живая импровизация, которая в итоге на некоторых концертах растягивалась почти на сорок минут, но здесь была зафиксирована камерой на ранней стадии, более краткой, но не менее ошеломляющей. «Сейчас смотреть на Бонзо, иметь возможность расслышать детали, на самом деле близко увидеть, как он работает, — это изумительно, — соглашается Джонс. — В этом была особенность маленьких концертов. Ударные на крупных мероприятиях были далеки от утонченности. Но в маленьком месте вроде Альберт–холла можно расслышать каждую из невероятных деталей, которые он всегда добавлял в свое выступление. Он постоянно был разным, все время менялся. Он был просто поразительным музыкантом. Некоторые музыканты ненавидят, когда ударник или другой участник группы начинает видоизменять песню или уходить в собственное исполнение. Но в Zeppelin это и было главной целью, а Джон был великолепен в этом. Он действительно держал тебя в напряжении и как музыканта, и как слушателя. И тогда сопереживание становилось невероятно волнующим. Он был лучшим ударником из всех, с кем я когда–либо играл, без исключений».

Для Джимми Пейджа концерт в Альберт–холле включил в себя еще одно значительное событие. В тот вечер из–за кулис за шоу наблюдал вокалист The Who Роджер Долтри. Неверно поняв отсутствие разогревающей группы, он заметил: «Я вижу, почему никто не хочет играть с этими парнями. Они слишком хороши». Тем вечером с ним была его тогдашняя девушка Хизер в компании своей подруги, молодой французской модели по имени Шарлотта Мартин. Стройная элегантная блондинка с идеальными чертами лица, та была во вкусе Джимми, и он сделал так, чтобы

Роджер познакомил их после шоу. В 1968 году Шарлотта некоторое время встречалась с Эриком Клэптоном и привыкла к вниманию музыкантов, но Джимми был другим. В сравнении с остальными рок–музыкантами, которых она встречала, он казался более утонченным. Спокойно разговаривающий, сдержанный, но самонадеянный и полностью уверенный в себе. Когда она пригласила его в свою лондонскую квартиру, он согласился, ни на секунду не задумавшись, и сказал Коулу отвезти их.

Когда через четыре дня группа собралась в офисе Гранта, чтобы выехать на следующее шоу в Портсмуте, Шарлотта все еще была под руку с Джимми. Пэт Бонэм, Морин Плант и Мо Джонс тоже присоединились к группе на время британского тура, и Шарлотта внезапно стала новой «Миссис Пейдж», заняв место, прежде принадлежавшее Мисс Памеле. Однако роман Джимми с Шарлоттой продлится куда дольше, чем его интрижка с самой симпатичной из GTO. Фактически это было начало первого действительно значительного любовного романа в жизни гитариста, и он будет сохранять верность ей даже после возвращения группы на дороги Америки. Практически неслыханная жертва даже для женатых парней в группе, для Джимми это был знак чего–то значительно более глубокого.

За Британскими концертами последовал трехнедельный тур по семи странам Европы, который стал столь же полным эйфории. В отличие от Америки, где, как сказал Плант, теперь все было «весельем с вишневыми бомбами [Вишневая бомба — фейерверк красного цвета. — Прим. пер.], фейерверками и истошными воплями», в Европе зрители, хотя и были не менее возбуждены, были склонны оставаться на своих местах и больше слушать, — качество, которое Плант, которому из–за долгих музыкальных импровизаций иногда приходилось «стоять и внимать группе, как любому другому зрителю», с течением лет стал ценить больше. «Люди теперь говорят о помпезности и мастерстве, — рассказывал он, — и хотя они правда были ключевыми элементами, иногда важнейшими моментами выступлений были те неописуемые мгновения в самих песнях, которые выражали собой что–то иное. Это было столь неуловимо, что поначалу мы не замечали этого. Потом, однажды мы заметили, и стали с этим играть. Казалось, мы достигали чего–то такого, что на пластинках было не так очевидно. Исполнение тех вещей вживую было настоящим сокровищем нашего существования, у каждого была способность брать и видоизменять их до тех пор, пока они не приобретали совершенно другое значение. То был один из самых замечательных моментов в жизни группы. Переезды и непреодолимое бремя необходимости делать то, что все ждут,

могли вредить иногда, но даже в этом случае, я утверждаю, никто, находящийся вне группы, не мог знать, что случилось, — насколько высок был уровень, который мы поддерживали. В удачный вечер, впрочем, выступление Led Zeppelin был потрясающим событием для посещения».

Единственным пятном было открывавшее тур шоу в KB Hallen в Копенгагене 21 февраля, когда группа была вынуждена выступать под вымышленным именем, поскольку графиня Ева фон Цеппелин, являвшаяся прямым потомком графа Фердинанда фон Цеппелина, который разработал прототип дирижабля, угрожала подать в суд на группу за опорочивание фамилии и дала несколько резких интервью местной прессе. «Они могут быть сколь угодно знамениты, но несколько вопящих обезьян не посмеют использовать фамилию привилегированной семьи без разрешения», — высокомерно заявила она. В отчаянной попытке избежать судебного преследования и спасти концерт Грант пригласил графиню на частную встречу с группой, на которую она неожиданно согласилась прийти. На встрече Джи обработал ее, а Пейдж взял за руку и терпеливо объяснил, что группа была невероятно популярна среди людей во всем мире и никто из них, насколько он знал, никогда не обижался на название. Вполне переубежденная, она, казалось, была побеждена аргументами группы и готова уйти. И в этот момент она заметила копию первого альбома группы, которую кто–то оставил лежать рядом. Придя в ужас, выяснив, что группа использовала фотографию взорвавшегося дирижабля на обложке, она снова рассердилась. Впрочем, на этот раз ее не успокаивали, и пока она бушевала, Грант сидел и стонал. «Это самое нелепое, что я когда–либо слышал, — сказал он. — Но дама достаточно сердита, чтобы засудить нас». А затем его осенило. Группа выступит под другим именем.

Никто не думал, что это хорошая идея, но в итоге все согласились, после того как Грант запугал их и заставил рассматривать это как последнюю насмешку над длиннолицей графиней, нежели пирровой победой, чем это в действительности являлось. Так что выступление состоялось и группы вышла под именем… The Nobs (Кочерыжки, головы, — прим. пер.). Бонзо находил это забавным. Группа забыла о своих неприятностях позже ночью, когда зашла в один из многочисленных городских секс–клубов, где Бонзо в один момент решил присоединиться к одной из обнаженных женщин и вытащил батарейки из ее вибратора, во всеуслышание объявив: «Вы, девочки, должны отрабатывать свои деньги!»

Пятый тур по США в марте был уже привычным делом, и

группа продвигалась по своим пламенным оплотам — Нью — Йорк, Сан — Франциско, Лос — Анджелес, — а также по новым местам на американском юге — Мемфис, Роли и Атланта, где им приходилось чувствовать себя одновременно и желанными, и нет — уникальное достижение, пусть даже с двойными стандартами расово сегрегированного и сексуально подавленного американского юга. 17 апреля на выступлении в Мемфисе «отцы города» вручили им ключи от города. Тем не менее, во время выхода на бис тем вечером в Midsouth Coliseum — том же месте, где кто–то пустил красный фейерверк в The Beatles в 1966 году в качестве реакции на печально известный комментарий Леннона о том, что The Beatles «популярнее Иисуса», — менеджер площадки, некто Бабба Блэнд, был так встревожен чрезмерной реакцией зрителей, что запаниковал и потребовал у Гранта остановить шоу. Когда Джи просто рассмеялся ему в лицо, Блэнд наставил на него пистолет. «Если ты не свернешь концерт, — проревел он, — я тебя пристрелю!» В соответствии с легендой, Грант презрительно посмотрел на Блэнда. «Ты не сможешь меня пристрелить, ты, придурок! — как говорят, прокричал он в ответ. — Нам только что вручили чертовы ключи от города!»

Однако единственный очевидец этого происшествия, штатный продюсер и совладелец Ardent Studios в Мемфисе Терри Мэннинг, вспоминает все это слегка по–другому. Друг Пейджа со времен The Yardbirds — они познакомились, когда Терри был ритм–гитаристом и клавишником в Lawson and Four More, местной мемфисской группе, которую наняли открывать одно из комплексных шоу Caravan of Stars Дика Кларка, где участвовали The Yardbirds, — Терри по правде был одним из тех людей, возможность участия которых в группе Джимми прощупывал на заре Zeppelin. Живя теперь на Багамах, Мэннинг вспоминает, как Пейдж позвонил ему, чтобы узнать, не хочет ли он приехать в Англию, взяв с собой басиста Lawson and Four More Джо Гастона. «Он сказал: «У меня есть отличный певец по имени Терри Рид, возьмем его“. Я ответил: «О, я знаю Терри“, — потому что делал фотографии для обложки его второго альбома [*Terry Reid*]». Однако идея так и не зашла дальше телефонного звонка. Рид отказал Пейджу, а Мэннинг благоразумно рассудил, что, учитывая его собственную взлетающую карьеру продюсера Stax Records, работающего с артистами вроде The Staple Singers, Отиса Реддинга и Айзека Хейза, «бросить все и присоединиться к The New Yardbirds не казалось самым мудрым решением… Их пластинки не продавались, и в некоторых кругах на них смотрели как на прошлое».

Но они сохранили контакт, и Терри посетил в качестве гостя

многие ранние концерты Led Zeppelin в США. «Я видел, может, пятьдесят или шестьдесят шоу, — говорит он, — включая тот концерт в Мемфисе». Он стоял с Грантом за сценой, когда Блэнд вытащил пистолет и наставил на него, и вспоминает, что Грант был далек от того, чтобы встретить противника со слепой отвагой, и действительно опасался за свою жизнь. «Он и правда держал Питера на мушке, а потом нацелил пистолет на Роберта Планта. Питер позвал Роберта за сцену и орал: «Успокой их! Плевать, останови музыку! Он направил на меня пистолет!“ Роберт посмотрел свысока, словно спрашивая: «Чего?“ Затем он вернулся и остановил шоу. Они играли *‘Whole Lotta Love’*, все скакали на своих креслах и буквально сходили с ума. Они остановились, в зале зажгли свет, и Роберт обратился к зрителям: «Пожалуйста, сядьте, концерт не может продолжаться. Там, за сценой, нам угрожают, и мне нужна ваша помощь“. В конце концов, все сели. Потом Роберт сказал: «Пожалуйста, оставайтесь на своих местах, мы доиграем последнюю песню, спасибо за отличный вечер“. Они вернулись к исполнению *‘Whole Lotta Love’* с громкого риффа, все опять встали, и люди снова начали прыгать. Но свет в зале так и не погасили, и в итоге концерт просто развалился, а мы ушли за кулисы. Там Питер, четверо участников группы и я сидели в гримерке, и Питер сыпал проклятиями так, что вы не поверите. Группа была так расстроена, а я в то время жил в Мемфисе, Теннесси, и сказал: «Парни, я сожалею, извините. Эти люди — кретины“. Вся соль была в том, что в них уже стреляли за неделю до этого, когда они возвращались с концерта в Далласе. Они были в лимузине, по дороге в отель, когда их задела пуля. Кто–то выстрелил в них и просто промахнулся. Они сказали: «Что у вас тут творится, на юге Штатов? Мы никогда больше сюда не приедем!“ Они были невероятно расстроены».

Но странности на этом не закончились. Тем вечером Терри в своей квартире приготовил индийские блюда для Джимми — «Я знал, что Джимми любит индийскую кухню, а в те времена на юге нигде больше ее было не найти», — поэтому, вместо того чтобы уехать на лимузине группы, они с Шарлоттой, тоже находившейся там, поехали с Терри на его «мерсе». Однако на выходе из здания фанаты заметили Джимми, и несколько из них поехали за ними на машинах. «Всю дорогу по улицам Мемфиса все они кричали и орали: «Я знаю, ты там!“ — а он просто сходил с ума, конечно. Пока это происходило, я снова и снова крутил *‘Heartbreaker’* на стерео в машине. Все это выглядело как причудливая сцена из ада…»

8
Переполох в твоем палисаднике

То, что Роберт Плант называл «уровнем безумия», действительно значительно возросло со времен последнего тура по США четыре месяца назад. Бонзо, чьи приступы тоски по дому, казалось, становились тем сильнее, чем более успешной была группа, начал пить гораздо больше и выплескивал свою неудовлетворенность на номера отелей. Шоу в Питтсбурге также было остановлено из–за проклятой драки, начавшейся в толпе. В других местах во время концертов копы донимали их, виня в неконтролируемых выходках зрителей. «Не думаю, что мы снова сможем покорить Америку в ближайшее время, — сказал Джон Пол одному писателю в конце тура. — Америка определенно дестабилизирует. Трюк в том, чтобы после возвращения снова собраться». Плант тоже страдал. «Больше других, — отмечал позже Ричард Коул. — Роберт был готов вот–вот упасть духом».

Как всегда, они нашли убежище в Лос — Анджелесе. Но больше не останавливались в «Шато Мармон» — прошлогодние убийства Мэнсона привели весь Лос — Анджелес в состояние паранойи, и Питер Грант посчитал, что разбросанные изолированные бунгало шато являются слишком легкой мишенью для всяких «психов», которые теперь следовали за ними в большом количестве, поэтому группа переместилась в отель Hyatt House несколькими кварталами выше по бульвару Сансет. Или в «безумный дом», как окрестили его Бонзо с Плантом — и не зря. Девушки нескончаемой вереницей пробирались на девятый этаж, где обитали участники группы и сопровождающие лица, Ричард Коул позже вспоминал, как концертный лимузин однажды был настолько нагружен девушками, что «на подъезде к безумному дому багажник застрял на бордюре, требуя толчка… абсолютное сумасшествие». Многие теперь регулярно предлагали Джимми, чьи наклонности стали широко известны среди групи, отшлепать их, а Коул с Бонзо развлекали себя еще более странными ухищрениями, включая привязывание групи наручниками к кроватям в номерах до возвращения с выступления. Коул заказывал им еду и напитки, а также оставлял покурить несколько косяков. «Они никогда не жаловались, — вспоминал он с ухмылкой. — Чтобы удержать их, наручники были не нужны».

Одновременно с тем как дурная слава о концертах Zeppelin достигла максимума, группа также оказалась на пороге создания своей наиболее выдающейся музыки. Этот монументально

успешный второй альбом был только началом. В действительности, в музыкальном плане, во многих отношениях, они только начали делать большие шаги вперед, что позже закрепит за ними репутацию одной из самых выдающихся рок–групп в истории, что началось с создания, возможно, их первого настоящего совместного альбома-L*ed Zeppelin III*. Он был задуман и записан, в основном, как реакция на критику первых двух альбомов и на личное недовольство давлением, которое оказывалось на них в ожидании скорейшего выхода альбомов, и, хотя третий альбом тоже в итоге создавался в спешке, истоки песен на нем — а в конечном счете и альбом — были разработаны в гораздо более спокойной обстановке. Финальный результат удивил всех. Содержание альбома, опиравшееся на акустическую музыку, фолк и кантри и испытывавшее уже ставшее нормой влияние блюза, было совсем не тем, что могли ожидать все, включая Джонса и Бонэма, которые были далеки от процесса написания песен. До этого момента вопрос был: как группа сможет повысить экстатический уровень, заданный титаническим вторым альбомом? Смогут ли они выпустить новую *‘Whole Lotta Love’*?

Ответ заключался в том, что они даже не будут стараться сделать это. «Люди, которые думали таким образом, упускали главное, — сказал мне Пейдж в 2001-ом. — Идея была в том, чтобы *не стараться* следовать за чем–то вроде *‘Whole Lotta Love’*. Мы понимали, что она стала вехой для нас, но совершенно не намеревались повторить ее. Нужно было попробовать сделать что–то иное. В общем, то, где группа была тогда, уже не было тем, где она была годом раньше». А группа — или, во всяком случае, Пейдж с Плантом — была на горном склоне в Уэльсе.

Пейдж, казалось, стремился обрести покой и в своей личной жизни. В апреле 1970 года в Лос — Анджелесе, когда Джимми натолкнулся на Мисс Пи и ее нового бойфренда Марти, костюмера рок–звезд из Нью — Йорка, он был дружелюбен, но сдержан. Когда они давали концерт 13 апреля, Плант, а не Пейдж, пригласил ее прийти и заплатил за ее такси, добродушно добавив, что не выйдет, пока она не окажется в зале. Оставив Марти одного дома, после шоу она пробыла с Джимми в его номере в Hyatt до пяти утра. Впрочем, они только разговаривали. Он показал ей фотографии Шарлотты Мартин, о которой Памела уже прознала от Мисс Кристины, бывшей с Тодом Рундгреном в Лондоне, где и видела Пейджа, прогуливавшегося по городу со свой новой возлюбленной — и, как она сказала, ему «было хорошо». Они разошлись друзьями, но Мисс Пи плакала всю дорогу домой.

Отменив последний концерт тура из–за отказавшего голоса Планта, группа полетела обратно домой 20 апреля. Начиная с первого концерта в декабре 1968-го, и до последнего в апреле 1970-го, они сыграли в США не меньше 153 раз. Теперь они выступали, если им были гарантированы 100 000 долларов за шоу. Они начали получать солидные гонорары в 1970-ом. И, соответственно, тогда началась жизнь на широкую ногу. Двадцатичетырехлетний Джон Пол Джонс купил себе большой новый дом в Чорливуде в графстве Хартфордшир, куда въехал со своей женой Мо и двумя дочками сразу после возвращения группы из США. Двадцатидвухлетний Джон Бонэм наконец–то переехал из муниципальной квартиры в Дадли, в которой жил еще до аванса от Atlantic, и перевез семью на ферму в пятнадцать акров в Западном Хегли, прямо на выезде из Брама. Плант, которому двадцать два исполнилось только в августе, год назад уже заплатил 8000 фунтов за такой же дом — ферму Дженнингс около Киддерминстера. Теперь он потратил еще несколько тысяч на его обновление. Пейдж сохранил за собой дом в Пэнгборне, но купил еще Болескин–хаус — пятьдесят лет назад бывший домом Алистера Кроули, — на берегах озера Лох — Несс.

Но в то время как Джонс и Бонэм с головой ушли в обустройство своих гнезд, неугомонный Плант начал по телефону говорить Пейджу об уединенном коттедже восемнадцатого века в Уэльсе, который он помнил с каникул в детстве. Он рассказал Джимми, как его отец посадил всю семью в машину Vauxhall Wyvern 1953 года и повез их по шоссе A 5 через Шрусбери и Лланголлен в Сноудонию. Места со странными названиями, наполненные историями о доблести и волшебстве. Коттедж под названием Брон — Эр-Айр (что переводилось с валлийского как «золотой холм», или «золотое сердце», или даже «холм золота» и произносилось «Брон–раааp») принадлежал другу его отца и находился в самом конце узкой дороги, прямо за маленьким торговым городом Махинллет в Гвинедде. Плант еще больше заинтиговал гитариста, рассказав ему о великане Идрисе Гавре, который присел на близлежащую гору Цедар Идрис, легенда о которой гласит, что каждый, кто сядет на нее, либо умрет, либо сойдет с ума, либо станет поэтом, и о том, что Король Артур, как говорят, провел свою последнюю битву в Ochr–yr–Bwlch, прямо к востоку от Долгеллау.

Пейдж, который только что начал возвращать былое великолепие интерьеру своего собственного нового мифологического жилища — Болескина, — тоже загорелся идеей провести некоторое время вдали от всего этого. Пока он не стал постоянным участником The Yardbirds, он время от времени

путешествовал в одиночку, передвигаясь по Индии, Америке, Испании и другим местам. Теперь, имея рядом Шарлотту и Планта, также планировавшего взять с собой свою жену Морин, крошечную дочь Кармен и пса Бродяжника (названного по имени альтер эго Арагорна из «Властелина колец»), он планировал некоторое время пожить вместе в горах Уэльса.

Оба они также были очень увлечены вышедшим два года назад дебютным альбомом группы The Band, которая раньше аккомпанировала Бобу Дилану, *Music from Big Pink*, как известно, названным так в честь деревенского дома в северной части штата Нью — Йорк, где он был записан. Джимми с Робертом тогда были не единственными музыкантами, испытывавшими влияние беспорядочной музыкальной смеси из рока, кантри, фолка и блюза, исполняемой The Band. Эрик Клэптон пребывал в таком замешательстве на этот счет, что он на самом деле прилетел на Вудсток и спросил у The Band, можно ли к ним присоединиться, но они только посмеялись над этой попыткой, скручивая очередной косяк. Позже Джордж Харрисон, чтобы зависнуть с ними, тоже вылетел в Лос — Анджелес, где они заканчивали запись своего второго альбома. Неожиданно все, включая каждого из Led Zeppelin, стали носить бороды и приобрели пастушеский шик, резко контрастировавший со смесью из четкости модов и прерафаэлитского пижонства, которая ранее преобладала в их облике. Другие вещи тоже оказали влияние, например, альбом *Astral Weeks* Вана Моррисона, глубоко духовный и отчасти гнетущий микс фолка и соула, которым, в частности, был захвачен Плант. Также Джони Митчелл, вскружившая тогда голову Пейджу, отчасти вдохновляющим использованием разных настроек акустической гитары, которые были под стать его собственным по их размаху и непонятности, отчасти ее поразительно искренними и очевидно автобиографичными песнями — и, конечно, длинными светлыми волосами и орлиными чертами лица. Огромное влияние Crosby, Stills & Nash, которых Плант видел в Альберт–холле как раз перед тем, как Zeppelin выступили там в январе, тоже с глубоким интересом было отмечено обоими мужчинами.

Превыше всего было простое желание доказать о группе нечто такое, что еще не уловили ни критики, ни даже фанаты, — то, что Led Zeppelin были одарены не только односторонне. Что в Джимми Пейдже было, определенно, большее, чем растущая коллекция прекрасных роковых риффов, и это не ограничивалось его глубоким и неизменным интересом к акустической гитаре. Как только Роберт предложил коттедж, Джимми увидел потенциал. Как он объяснит позже: «Спокойствие того места

задало тон альбому. После тяжелой и напряженной атмосферы туров, которая нашла отражение в необузданной энергии второго альбома, это переживание было абсолютно иным».

Ты никогда не считал себя «специалистом», как явно делал это Эрик. Ты любил блюз так же, как и все, но не хотел бы, чтобы тебе пришлось играть его всегда, как это в конце концов случилось с ним. Ты всегда был слишком погружен в рок–н–ролл — Элвиса назвали Королем не просто так. А потом были фолк и классика, кельтская, азиатская музыка… никогда не будет второго Джеймса Бертона или Скотти Мура. Но не будет и никого вроде Сеговии или Джулиана Брима. Ты знал, что это не сочеталось друг с другом — или, по крайней мере, не должно было сочетаться. Но в твоей голове все это были просто разные стороны одной истории. Той же самой, как и у кого–то вроде Манитаса де Платы, играющего фламенко, — просто разные подходы к одному и тому же. Потом был Джанго Рейнхардт и очередной совершенно иной подход. Все, что ты слышал, ты мог классифицировать и превратить во что–то, особенно если это включало новые способы игры на гитаре — так ты и пришел к классической индийской музыке, удивляясь, как это вообще возможно, играть на ситаре с девятью струнами, передвижными ладами и резонирующими струнами. В конечном счете ты купил ситар, чтобы попробовать разобраться…

Гитара, казалось, отражала твою собственную личность. У тебя были, как ты называл их, акустическая сторона, — спокойная, тихая, выразительная, но не высказываемая открыто, — и электросторона, которая проявлялась, когда ты подключал свой Gibson 'Black Beauty', — громкая, импульсивная, требующая внимания, которую невозможно было игнорировать. Вопрос был не в том, насколько хорошо ты играешь, а в простом понимании. Ты не считал себя чрезвычайно выдающимся или одаренным. Ты знал, что есть люди, которые играют быстрее, чем ты. Ты знал, что есть люди, которые более техничны, чем ты. Но лучших разносторонне одаренных гитаристов было мало. Мало тех, кто понимал важность понимания нескольких вещей одновременно. Поэтому играть с временной группой Сирила в Marquee было так здорово. Они играли блюз, но могли исполнять и рок–н–ролл. Безумцы, большинство из них, ты не удивился, когда они впоследствии стали группой Скриминг Лорда Сатча.

Пока ты не начал играть на сессиях, тебе не приходилось изучать эту «книжную» чепуху. Ты никогда не знал, что тебе предстоит делать, до тех пор пока не приходил туда, что было и хорошо, и плохо. Иногда случалось, что ты продвигался, практически говоря им, что делать. В иных случаях ты был

настолько невежественен, что выключал свой усилитель и просто делал вид, что продолжаешь играть. Все было не так, как, судя по рассказам, было в Америке, где ты считался специалистом, нанятым чтобы сделать конкретную вещь, — этот по соулу, этот по попу, этот по музыке для кино… В Лондоне парни, которые давали концерты, умели делать все это.

Удивительно, как быстро у тебя все складывалось. Сперва были Джонни Ховард и The Silhouettes, спасибо Сирилу. Потом — Джет Харрис и Тони Миэн и 'Diamonds', куда тебя рекомендовал Глин Джонс, старый приятель из Эпсома, который пел в The Presidents и работал тогда инженером звукозаписи. Когда вы добрались до первого места в чарте, ты не мог в это поверить! Невероятно, понимать, что ты играл в песне, которая стала первой, хотя никто и не знал, что это был ты, — кроме Джета и Тони, конечно, и остальных людей за сценой. После этого тебе предлагали так много разных сессий, что все они слились воедино. Некоторые ты никогда не забудешь, например, тот раз, когда тебя наняли на сессию для «Голдфингера», и ты один день играл с оркестром Джона Барри. Повилась Ширли Бэсси, кинула на пол свою шубу, подошла прямо к микрофону и просто спела, идеально с первого раза — а потом потеряла сознание, осела на пол студии, и все стали бегать вокруг, как обезглавленные цыплята, пытаясь ее оживить. Некоторые, вроде 'Money Honey' Микки Моста и The Gear ты забудешь практически на следующий день. Если бы кто–то сказал тебе тогда, как часто никчемный певец Микки станет пересекать твой путь в будущем, ты бы подумал, что это чертово безумие!

Даже несмотря на то, что ты читал музыку, «как шестилетний ребенок читает книгу», казалось, ничто не может тебя удержать. До тебя на большинстве сессий работал Биг Джим Салливан — он, Вик Флик и Алан Паркер, старые чудаки. Вик играл главную тему Джеймса Бонда, а Биг Джим держал ритм. Теперь Малыш Джимми Пейдж держал ритм, пока Биг Джим играл мелодию, как, например, в 'My Baby Left Me' Дэйва Берри и The Cruisers. Это был просто кавер на кавер Элвиса на песню Артура Крадапа. Но он занял 37 место, а вы с Биг Джимом после этого сдружились. Вас обоих наняли на запись следующего сингла Дэйва Берри 'The Crying Game', ты бренчал, а Биг Джим играл облигато. То же самое с песнями вроде 'Diamonds' и 'Hold Me'. Биг Джим и Малыш Джимми: вы были командой А. В основном, ты был сам по себе, играя все, что попадалось, от барахла — 'Leave My Kitten Alone' группы The First Gear, 'It Hurts When I Cry' Шона Бакли и The Breadcrumbs — до классных вещей — 'Hold Me' Пи Джея Проби, 'Walk Tall' Вэла Дуникана, 'The Last Waltz' Энгельберта

Хампердинка, 'Little Arrows' Липи Ли, 'Tobacco Road' группы The Nashville Teens — и даже всякой всячины вроде 'Baby Please Don't Go' группы Them и 'Time Drags By' Клиффа Ричарда, их было так много, что ты даже не знал, для каких песен играл, пока не слышал их по радио и не узнавал себя. Иногда даже это не помогало, и ты клал голову на отсечение, что и близко не подходил к той сессии. Тебя это не волновало. То есть волновало и не волновало одновременно. Пока все это приносило тебе славный толстый чек с твоим именем на нем, какая была разница?

Но иногда разница была. В свой двадцать четвертый день рождения ты оказался на студии, в кругу ударника Микки Уоллера и еще нескольких знакомых лиц, без перерыва играя с десяти утра до часу ночи для альбома Сонни Боя Уильямсона. Через четыре месяца Сонни Бой умер, но, так или иначе, это не сыграло роли. Ты играл на его самой последней записи, вот и все. Вот кем ты теперь был — настоящим профи. Таким профи, что ты, возможно, теперь играл на половине всех пластинок, которые выпускались в Лондоне, а на другой половине играл Биг Джим. В тот же год ты даже выпустил собственный сингл, песню, написанную где–то за десять минут, под названием 'She Just Satisfies', которую — не смейтесь — ты даже спел сам! Ну да, и что? Все равно никто ее не запомнит…

Коттедж был расположен у крутой дорожки, которая проходила по ложбине. Когда Джимми с Робертом приехали в Брон — Эр-Айр, они обнаружили заброшенный каменный дом, в котором не было электричества, водопровода и канализации. К счастью, помимо своих партнерш, они также захватили с собой роуди Led Zeppelin Клива Коулсона и Сэнди Макгрегора, которым сразу же была поручена работа по дому. «Когда мы приехали, было морозно», — вспоминал Коулсон. Их с Макгрегором послали принести воду из ближайшего ручья и собрать дров для открытого очага, «с одной стороны которого нагревалась плита с печкой». Там были газовые обогреватели, но освещался дом только свечами. «Ванну принимали раз в неделю в пабе Owen Glendower в Махинллете. Не уверен, кому досталась работа по очистке туалета…»

Свободные вечера тоже проводились в пабе, где они общались с местными фермерами (у кого Пейдж купил несколько коз, которых он поручил Коулсону отвезти в Болескин–хаус в фургоне Transit), компанией местных байкеров и несколькими добровольцами, восстанавливающими другой старый дом неподалеку. Когда однажды вечером его пригласили присоединиться к 'Kumbayah', Джимми извинился, сказав, что не играет на гитаре. Тем временем, в коттедже, где Пейдж играл на

гитаре, а Роберт издавал трели на гармошке, начали появляться песни, иногда только обрывками, а иногда целыми композициями. Песни, которые «докажут, что мы — большее, чем группа хеви–метала», как выразился Джимми. Главными из них были *‘Friends’*, основанная на эзотерических отголосках, которые Пейдж привез с собой из путешествия по Индии во время игры в The Yardbirds, украшенных конга–барабаном, напоминающим грохочущий ритм композиции «Марс» из сюиты «Планеты» Холста, одной из любимых, мечтательная *‘That’s The Way’* Планта и шумная *‘Bron–Y–Aur Stomp’*, название которой было написано с ошибкой. Там зародились еще несколько песен, впоследствии нашедших свое место не на следующем альбоме Zeppelin, но на их будущих четырех альбомах, в том числе зачатки *‘Stairway To Heaven’, ‘Over The Hills And Far Away’, ‘Down By The Seaside’, ‘The Rover’*, так же ошибочно названной *‘Bron–Y–Aur’* и *‘Poor Tom’*.

Из треков, которые составили третий альбом, там был написан также *‘Tangerine’*, приятное, сдержанное, преднамеренно ошибочное вступление которого изначально было провальным финалом июньской нью–йоркской сессии The Yardbirds 1968 года и называлось *‘My Baby’*, а теперь переродилось в Уэльсе в медленную траурную музыку, отчасти в кантри–стиле, вдохновленную Нилом Янгом. Так как The Yardbirds никогда не обеспечивали этот отрывок авторским правом, Пейдж объявил себя автором всей песни, включая текст (хотя тот и отдавал классическим духом детей цветов Кита Релфа). *‘Bron–Y–Aur Stomp’* тоже зародился как еще один номер на электрогитаре, *‘Jennings Farm Blues’*, записанный прошлой осенью на студии Olympic, а здесь трансформировался в шумовой сельский танец, посвященный собаке Планта Бродяжнику. «Walk down the country lanes, I’ll be singin’ a song, — радостно пел Плант. — Hear the wind whisper in the trees that Mother Nature’s proud of you and me…» [«Броди по деревенским тропинкам, а я буду петь песню. Послушай, как ветер шепчет между деревьев о том, что Мать Природа гордится тобою и мной…»]

Песня, действительно обобщившая дух приключений Брон — Эр-Айр, появилась практически нежданно однажды ближе к вечеру, когда Джимми с Робертом бродили по окрестным покрытым цветами холмам в самый разгар весны. Остановившись, чтобы выкурить косячок и насладиться видом, Джимми взял гитару, которую нес за спиной, и начал наигрывать какие–то случайные аккорды, припоминавшиеся ему из версий традиционной песни *‘The Waggoners Lad’* Берта Дженша и Джона Ренборна. К удовольствию Джимми, Роберт стал подпевать гораздо более сдержанным голосом, чем обычно, экспромтом

выдав вступление к тому, что изначально называлось *‘The Boy Next Door’*, а впоследствии стало *‘That’s The Way’*. Боясь упустить момент, они достали из рюкзака кассетный магнитофон и записали все остальное прямо там. После они отпраздновали это несколькими кусками шоколадно–мятного торта и вернулись в коттедж, где сели у огня, утоляя голод разогретым обедом и попивая сидр, подогретый раскаленной докрасна кочергой, и снова и снова прослушивая запись. Затем, шатаясь, они пошли спать.

«Мы писали эти песни, ходили, разговаривали, думали и мыслями уносились в Аббатство, где спрятан Грааль, — рассказал позже Плант писателю Барни Хоскинсу. — Неважно, насколько может быть забавно и комично теперь все вспоминать, но это дало нам столько энергии, потому что мы действительно были рядом с чем–то. Мы верили. Это было совершенно прекрасно, и у меня на сердце было так легко и весело. В то время, в том возрасте, 1970-ый был словно самое высокое синее небо, которое я когда–либо видел».

Джонс и Бонэм были так же захвачены сырыми записями песен, с которыми Пейдж и Плант вернулись из Уэльса. Однако в Лондоне, во время короткой сессии на Olympic в начале июня они тщетно пытались воссоздать ту атмосферу в банальной обстановке профессиональной звукозаписывающей студии. Поэтому они снова решили выехать из города, на этот раз — в полуразрушенный особняк под названием Хэдли Гранж в Хэмпшире, где с помощью передвижной студии The Rolling Stones они надеялись завершить альбом до возвращения на американские гастроли в августе.

Хэдли Гранж для них нашла секретарь Гранта Кэрол Браун, заметив объявление в журнале The Lady. И снова Пейдж был больше впечатлен этим местом из–за его истории, а не из–за возможности его практического использования для работы. В Книге Судного Дня он был указан как Хэлледж, а истоки деревни Хэдли лежали еще глубже: ее возраст выдавали достопримечательности — Rectory Field, Long Cross Hill, Old Robin Hood, Waggoners Lane, the Tithe Barn Pond… Работный дом Хэдли, как он изначально назывался, был трехэтажным каменным имением, построенным в 1795 году за внушительную по тем временам сумму в 150 фунтов, чтобы «дать приют немощным, бедным старикам, сиротам и незаконнорожденным детям Хэдли», а также расположенных неподалеку Брэмшотта и Кингсли. В 1830-ом его атаковали мятежники, но среди местных он по–прежнему был известен как Дом бедноты Хэдли, пока в 1875 году его не купил за 420 фунтов строитель Томас Кемп, который

превратил его в жилой дом и переименовал в Хэдли Гранж.

С изобретением передвижных студий — в случае The Stones это была просто куча собранного вместе звукозаписывающего оборудования, погруженного в задней части грузовика, — и модой шестидесятых на «тусовки за городом», овдовевший владелец Гранж стал сдавать его рок–группам. Ранее там записывались Genesis и Fleetwood Mac. Пейдж и Плант все еще были очарованы своим вновь созданным творческим союзом и особенно впечатлительны к окрестностям, и строгий, часто суровый, особняк вызывал в них тот же дух приключений, что и недавняя поездка в Уэльс. «Мне он казался таким, каким и был — не заброшенным, но едва обжитым, — сказал Джимми. — Там был работный дом, и было довольно интересно, учитывая, какие мы ему приготовили испытания». Как выразился Плант: «Мы жили в этом разрушающемся особняке в деревне. Настроение было невероятным».

Но это было не все: дважды группа прерывала записи на выходные, чтобы отыграть несколько концертов. Первыми стали два шоу в Исландии 20 и 21 июня, в переделанном спортивном зале Рейкьявика, откуда они вернулись в Хэдли с новым, определенно не акустическим боевым кличем из номера под названием *‘Immigrant Song’*, где Плант торжественно распевал: «We are your o–ver–looords…» — для устрашения. Работники площадки бастовали, поэтому местное студенческое сообщество организовало помощь в подготовке концерта. «Студенты все взяли на себя, — рассказал мне позже Роберт, — и все устроили, и было просто великолепно. Когда мы играли там, действительно казалось, что мы живем в параллельной вселенной, в стороне от всего остального, включая мир рока тех времен».

Вечером следующего воскресенья они вернулись на выступление на втором Батском фестивале — теперь уже не на Recreation Ground, а в гораздо более просторном месте Шептон Маллет, где за два дня мероприятия побывали более 150 000 человек. Официальное известие, которое Грант слил в прессу через Билла Харри, сообщало, что группа играла в Бате, несмотря на полученное предложение в те выходные выступить в Америке за 200 000 долларов, — что практически наверняка было прозорливой попыткой Гранта и Харри добавить мероприятию немного полезного пиара. Так или иначе, это стало еще одним ключевым моментом в победе над британской музыкальной прессой.

Би Пи Фэллон, тогда работавший пиарщиком T. Rex, а вскоре ставший публицистом Zeppelin, был в Бате и хорошо помнит событие. «Zeppelin ошеломили всех на Батском фестивале 1970

года, — рассказывает он теперь, находясь у себя дома в Нью — Йорке. — Я был там зрителем, вместе с моей девушкой Айлин Уэбстер, мы были под кислотой в VIP-зоне, совсем впереди. Закат озарял небо, и этот монстр Led Zeppelin, беснующийся в нескольких ярдах, был похож на чертову ракету, взлетающую и несущую нас на Марс и дальше. Более чем блестяще, понимаете? Но реального стратегического продолжения не последовало. Кучка небольших шоу в Британии весной 1971 года и месяц концертов той осенью. Я имею в виду, Zeppelin были грандиозны, но ставили акцент на покорении Штатов. Люди в Британии знали, что в Америке дела у Zeppelin обстоят очень хорошо, но в основном их смешивали с Ten Years After, или Savoy Brown, или Кифом Хартли, или еще кем–то — этим блюзовым Вторым Британским Вторжением в Америку». Тем не менее, именно после Бата начался стремительный взлет Zeppelin в Британии к тому, что Фэллон теперь описывает как «на коне и в ударе. У них никогда не было такого крупного британского тура — два месяца вдоль и поперек по стране, — и пресса в конце концов приняла их так же горячо, как и фанаты. А после этого Led Zeppelin стали супер–мега в Британии. Сделано! Следующее!»

В тот год на фестивале также выступали Canned Heat, Steppenwolf, Pink Floyd, Джонни Винтер, Fairport Convention, Jefferson Airplane, Фрэнк Заппа и The Mothers of Invention, The Moody Blues, The Byrds, Сантана, Доктор Джон и почти дюжина других исполнителей. Он должен был стать примечательным мероприятием, но несмотря на то, что вечный хиппи–инженю Плант рассказывал публике, как «действительно прекрасно» было «приехать на оупен–эйр фестиваль, где не случается ничего плохого», для организаторов, Фрэдди и Уэнди Баннистеров, он стал «воплощением ада». Проблемы начались, говорит Уэнди, когда «фестиваль неожиданно стал бесплатным», после того как тысячи безбилетных фанатов опрокинули две мили заграждения из сетки, которое воздвигли Баннистеры, и просто зашли внутрь. Фрэдди продолжает: «Всего за двенадцать месяцев политическая воинственность чрезвычайно обострилась, и все эти хиппи — «революционеры» из Франции были там и вели себя провокационно. Все было так: «Баннистер — скряга“. Конечно, они никогда не говорили о том, сколько получали все группы…»

Одно только вознаграждение Zeppelin возросло с 500 фунтов, которые Баннистеры выплатили им в прошлом году, до 20 000 фунтов — «в те времена хватило бы на дом в Найтсбридже», как выразилась Уэнди. Грант настоял на том, чтобы название Zeppelin на афише было написано в два раза крупнее, чем все остальные. «Так как я уже дал слово [менеджеру Заппы] Биллу Томпсону, что

этого не произойдет, он на меня очень рассердился, — говорит Фрэдди. — Но Zeppelin приобретали такой вес в Америке, и нам было необходимо, чтобы они выступили у нас. К тому времени они просто были настолько грандиозны, что мы понимали: все придут смотреть на них».

Все выходные не переставая лил дождь, и поэтому к воскресенью единственная дорога, ведущая к месту проведения фестиваля, стала совсем непроезжей. По словам Джона Пола Джонса: «Питер Грант девять часов просидел в машине, добираясь туда». Но Джонс был не из тех, кто готов идти пешком, когда можно ехать, и в конце концов он нанял вертолет, чтобы тот доставил его на место из расположенного неподалеку аэропорта Денхэма. «По какой–то причине это обошлось дешевле, чем взять напрокат машину», — вспоминал он. Проблема заключалась в том, что приземлиться они могли только в поле в нескольких милях от места. К счастью для Джонси, компания Ангелов Ада предложила подвезти его по слякоти на заднем сиденье одного из их мотоциклов: «Надо сказать, это было великолепное появление. Я вез с собой мандолину, а на голове у меня была ковбойская шляпа — настоящий Питер Фонда!»

Проблем было столько, что Фрэдди Баннистер пришел к сцене единственный раз за все выходные, как он говорит, «чтобы выйти и выгнать Ангелов Ада. Не знаю, насколько я устал или был глуп, но я сделал это на свой страх и риск. Я пошел и прогнал их! Я собрал всех их за сценой и сказал: «Слушайте, так не может продолжаться. От вас одни проблемы. Я не хочу вас тут видеть, уходите. Я вам заплачу“». Ангелы взяли 400 фунтов, предложенные расстроенным организатором, и удалились, более не причиняя беспокойства. «Слава Богу, они были не такими, как их американские коллеги, — качает головой Фрэдди, — иначе бы меня, возможно, застрелили или зарезали».

В тот день на шоу также был кинорежиссер Джо Мэссот, который в 1967 году выпустил культовый классический фильм «Чудо–стена», снимая сцены выступления и закулисье на собственную шестнадцатимиллиметровую камеру. «Когда солнце садилось за волосами Роберта, весь концерт переместился в другое измерение», — вспоминал он. Однако настоящим постановщиком этой сцены был Питер Грант, который — понимая, что солнце будет садиться как раз за площадкой, — велел Рикардо и остальной команде вмешаться и преждевременно завершить представление предыдущей группы, джазово–рокового ансамбля под названием The Flock, которая дошла до середины своего сета. Что и было сделано, когда они отсоединили кабели и отрезали скрипача Flock Джерри Гудмана прямо посреди его соло,

в то время как Грант подготовил своих подопечных, чтобы они сразу смогли выйти на сцену. «В метеорологическом бюро я узнал, во сколько будет садиться солнце, — рассказал Грант Дэйву Льюису, — а к восьми вечера был готов на время включить немного огней. Было жизненно важно, чтобы мы вышли и успели поймать это. Поэтому надо было удостовериться, что Flock или кто бы то ни было уйдут вовремя». В результате, почти трехчасовой сет Zeppelin начался с сияния солнца, заходящего за горизонт за их головами. Группа была одета в соответствии с их новой пастушеской модой, как затрапезные трубадуры, все с густыми бородами, а Пейдж даже щеголял шляпой, похожей на шляпу пугала. «Помню, в афише также были Jefferson Airplane и Дженис Джоплин, — однажды сказал мне Плант, — и помню, как я стоял там и думал: я попал сюда из Западного Бромвича! Я и правда должен сразить их. Все казалось мне удивительным. Я был изумлен так же, как порой бывали изумлены зрители…»

Также в Бате Пейдж познакомился с Роем Харпером, которому было суждено появиться в названии одной из песен с их следующего альбома — *‘Hats Off To (Roy) Harper’*. Простодушный шутник, народный трубадур, Харпер оказывал необычное влияние на каждого, с кем контактировал, включая Led Zeppelin. Рожденный в 1941 году в Манчестере, но выросший в Блэкпуле, Харпер был стереотипным английским чудаком, который в юности притворялся сумасшедшим, чтобы покинуть BBC, в результате чего пять лет он скитался туда–сюда между психиатрической клиникой и тюрьмой. Первую часть шестидесятых он провел, шатаясь по Европе и читая поэзию. Оказавшись в 1964 году в Лондоне, он стал завсегдатаем фолк–тусовки, где Пейдж впервые заметил его, и наконец стал записывать собственные альбомы, довольно особенные и совершенно не коммерческие.

Увидев Харпера прогуливающимся за кулисами в Бате, Джимми, который позже в том же году в качестве гостя появится на выдающемся альбоме Харпера *Stormcock*, подошел к нему и попросил показать, как он играет инструментал со своего первого альбома *Blackpool*. «И я сыграл для него, — вспоминал Харпер, — а он сказал: «Большое спасибо“. Мы обменялись любезностями, и он ушел. Единственное, о чем я подумал, смотря, как он уходит: «У этого парня штаны коротковаты“». Потом он увидел выступление Led Zeppelin и понял, что собой представляет Пейдж. «Во время второй песни все молодые девушки в толпе невольно стали вставать, а слезы бежали у них по лицам. Я мог спросить себя: «Боже, что же тут происходит?“ В конце ты знал, что увидел нечто, что никогда не забудешь».

Хотя тогда он этого не знал, это также стало началом долгих взаимоотношений двух гитаристов, с периодическими появлениями разных участников группы на шоу Харпера и выходами Харпера с Led Zeppelin, случавшимися время от времени. (Харпер сделает то же самое для Pink Floyd, появившись на их альбоме 1975 года *Wish You Were Here*.) Тем не менее, появление его имени на следующем альбоме Zeppelin несколькими неделями позже застало его врасплох. «Однажды я пришел в их офис, и Джимми сказал: «Вот новая пластинка“. «О… спасибо“, — сказал я и сунул ее под мышку. «Ну, посмотри на нее!“». Харпер взглянул на нее и сделал колесо по комнате. «Очень мило и все такое. Он настаивал: *«Посмотри на нее!“* И я заметил *‘Hats Off To Harper’*. Я был очень тронут». Как и должен был. Этот единственный трек следующие несколько лет будет знакомить миллионы покупателей альбома по всему миру с вечно неуспешным Харпером. «Что до меня, — сказал Пейдж, — так честь и хвала всякому, кто делает то, что считает правильным, и не изменяет себе». Или как позже шутливо вспоминал Плант: «Кто–то должен был иметь искаженное чувство юмора и быть готовым незамедлительно обнажать свое эго, [и] мы не могли получить Заппу». Добавляя: «Не хочу сказать, что он не наслаждался время от времени некоторыми побочными продуктами Led Zeppelin — вроде периодических перепихонов!»

А тогда, в Хэдли Гранж, они продолжали оттачивать свой новый материал. В конечном счете, получилось семнадцать почти готовых треков. К акустическому материалу из Брон — Эр-Айр теперь добавились *‘Hats Off To (Roy) Harper’*, отрывок спонтанного возбуждения, начало которому однажды поздним вечером положил Пейдж, вдохновленный какой–то бешеной нарезкой на слайд–гитаре в *‘Shake ‘Em On Dowm’* Букки Уайта (на конверте авторство было приписано Чарльзу Обскуру), и *‘Gallows Pole’*, разухабистая переделка старинной английской народной песни под названием *‘The Maid Freed From The Gallows’*, изумительную современную версию которой Пейдж полюбил и запомнил со стороны В сингла Дорис Хендерсон, выпущенного в 1965 году. Впервые Пейдж услышал Хендерсон, чернокожую американку, появившуюся в Лондоне, исполняя аппалачские горные песни, после того как она ненадолго объединилась с будущим гитаристом Pentangle Джоном Ренборном. Ее дебютный сигнл, версия *‘The Leaves That Are Green’* Пола Саймона, совершенно забылся, но сторона В, новая аранжировка *‘The Maid…’*, сделанная Хендерсон и смикшированная с *‘Hangmann’*, засела в памяти Джимми. На Led Zeppelin III ее авторство было указано как «Аранжировка народной песни: Пейдж, Плант», и с тех пор она

ошибочно упоминалась как производная от мелодии Ледбелли *‘Gallis Tree’*, версию которой в середине шестидесятых также исполнял Берт Дженш. Впоследствии Пейдж утверждал, что вдохновение пришло от Фрэда Герлаха, американского пионера в игре на акустике, чей альбом каверов Ледбелли *12-String Guitar*, выпущенный в конце пятидесятых лейблом Folkways, тоже содержал версию этого трека. Однако одно лишь прослушивание старого оригинала показывало правду, да и слова были едва изменены Плантом.

Также было несколько электогитарных, звучащих более явно по–зеппелиновски яростных композиций вроде *‘Immigrant Song’, ‘Celebration Day’* и *‘The Bathroom Song’* (названной так, потому что все говорили, что ударные там звучали так, словно были записаны в ванной, но позже переименованной в *‘Out On The Tiles’*), плюс основа того, что станет одной из их лучших баллад, изящной блюзовой *‘Since I’ve Been Loving You’*. Она зародилась на студии Olympic, во время тех же самых урезанных сессий, когда была написана оригинальная электрогитарная *‘Jenning’s Farm’*, и группа уже представила ее сжатую, укороченную версию вживую в Бате, но до сих пор они не пробовали завершить трек. И все–таки, происхождение композиции, которой было суждено стать одной из самых известных вещей Zeppelin, снова с высокой долей вероятности можно проследить до более раннего, по обыкновению, неатрибутированного блюзового джема Moby Grape под названием *‘Never’*. Он вышел на бесплатном альбоме *Grape Jam*, который сопровождал официальный дебют группы, альбом *Wow*, в 1968 году, и, так как The Grape для Планта оставались одной из любимых сан–францисских групп того времени, певец не мог быть не знаком с *‘Never’*. И в самом деле, начальные строки *‘Since I’ve Been Loving You’* — «Работа с семи до одиннадцати каждый вечер и правда превращает жизнь в обузу, думаю, это неправильно» — практически идентичны началу *‘Never’*: «Работа с одиннадцати до семи каждой ночью должна превратить жизнь в обузу, ох, и я знаю, что это неправильно». Также кажется, что Плант эхом вторит вокалисту Grape Бобу Мосли каждый раз, когда поет о том, что он «глупец из глупцов», и жалуется, что его малышка не слышит его рыданий.

Необъяснимые отголоски есть и в музыке. Обе песни являются экстраполяцией величавого блюзового стиля Би Би Кинга, и основное различие заключается в более гармоничной постановке Пейджа, который разработал мелодраматическое музыкальное заявление с выделенными началом, серединой и завершением, в то время как версия The Grape больше напоминает вариации в джемовом стиле, который был взят за

основу изначально. С Плантом, также представляющим последние влияния Вана Моррисона и Дженис Джоплин на его скат–вокал среди скрипа несмазанной педали басового барабана Бонзо, и джазовой темой клавишных Джонси, который одновременно ногами нажимал на педали органа Хаммонда, все это нуждалось в завершении типичным берущим за живое гитарным соло от Джимми. Оператором записи на той сессии был бывший мерчендайзер супермаркета, молодой человек по имени Ричард Дигби Смит. Как он сказал Mojo в 2000 году: «Я до сих пор вижу Роберта у микрофона. Он был так страстен. Проживал каждую строчку. То, что вышло на пластинке, — это то, что произошло. Единственной его подготовкой были сигаретка с травкой и пара стопок Jack Daniel's… Помню, как Пейджи подталкивал его: «Давай еще разок попробуем припев в коде, импровизируй больше“». Он продолжил: «Во всем, что делали Zeppelin, был масштаб. То есть, можно было оглянуться и увидеть Питера Гранта, сидящего на диване — на всем диване».

В попытке завершить альбом к тому времени они покинули Хэдли и переместились в более изысканные окрестности второй в Британии студии на Бэзинг–стрит в Ноттинг–хилл Гейт. Именно там Пейдж записал демо–версию главного соло для *'Since I've Been Loving You'* — сочиненного без особых раздумий, прямо на ходу, с использованием чьего–то усилителя. Но, стараясь изо всех сил, он не мог довести дело до конца. Во время тех же сессий была сделана первая сырая запись новой песни *'No Quater'*, написанной Джонси. Но все отошло на второй план, когда Пейдж преодолел трудности и представил соответствующее берущее за душу соло для завершения *'Since I've Been Loving You'*. Но к 5 августа, когда в Цинциннати начался их очередной американский тур, альбом все еще не был закончен, и Пейджу ничего не оставалось, кроме как вновь применить изнуряющий метод, который они использовали во время гастролей по Штатам прошлым летом, — летать в студии между концертами. К счастью, он мог обратиться за помощью к своему старому другу Терри Мэннингу с Ardent Studios в Мемфисе. «Я встречал Джимми в аэропорту и вез его прямо на студию, чтобы начинать работу. Питер тоже всегда был с Джимми. Но больше никого. Кажется, однажды приезжал Роберт. Однажды — Бонэм. И все».

Мэннинг вспоминает, как «многое» было отредактировано в *'Gallows Pole'*, и Джимми пытался — но снова и снова терпел неудачи — найти верное соло для *'Since…'*. «В конце концов, Джимми согласился, что улучшить демо–версию соло, записанную в Англии, не получится, и в итоге именно она и была использована. Я слушаю его сейчас, и оно остается моим самым

любимым гитарным роковым соло на все времена. Мы сделали еще три или четыре версии и пытались свести их вместе и в итоге получить что–то, и все они были великолепны. Но было что–то магическое в той единственной [которую он сделал], этом потоке сознания».

Над микшированием альбома с Мэннингом работал один Пейдж. Мэннинг говорит, что более небрежный стиль — эхо записи в начале *‘Immigrant Song’*, капризный переход между *‘Friends’* и *‘Celebration Day’*, случайные голоса, которые можно расслышать на заднем фоне — все, что четверть века спустя будет названо «низкокачественным», — полностью «был продуман, это вовсе не было случайностями». Именно этот аспект, говорит он сейчас, продемонстрировал ему, каким «*действительно* блестящим продюсером» был Пейдж. «Я не хочу подорвать его авторитет или оклеветать его, — осторожно выбирая слова, добавляет он, — но думаю, позднее он навредил себе разными вещами. Но конкретно в то время, в самые первые дни, Джимми был невероятно проницательным, настоящим музыкальным гением, по–моему, а я повидал немало музыкантов. Скажу, что очень мало чего произошло по случайности. Да, был определенный трек, который не получалось повторить, поэтому надо было представлять его, но необходима была проницательность, чтобы понять это. Он изучил все. Когда указывалось «сделано Джимми Пейджем», то *так и было*. Он спросил меня: «Что думаешь, если оставить начало *‘Celebration Day’* как есть [имея в виду тот момент, когда можно услышать, как Бонэм кричит: «Твою мать!“]?“ Никто, кажется, так и не обратил на него внимания. Но он сказал: «Я не потому хочу оставить этот момент, что он крутой. Мне нравится звуковая структура всего. Нравится ощущение присутствия“. И мы действительно положили конец обсуждению».

Ты стал сочинять музыкальные отрывки практически сразу же, как начал играть на гитаре. Потом, после участия в записи пластинок Нико, Джона Майалла, Джо Кокера, The Kinks, The Who — бессчетных, безымянных, — все стало не таким загадочным. Если они могли это, что ж… особенно когда ты выяснил, как много денег могут на самом деле получить авторы хитовых песен. Когда тебя наняли на сессию Берта Бакарака, ты был поражен, увидев, как он уезжает в роллс–ройсе, за рулем которого сидел личный шофер. Потом кто–то стал перечислять все хиты, которые написал он вместе с Хэлом Дэвидом, и ты начал понимать. Ты стал писать песни и пытаться пристроить их, задействовав все свои контакты в выпускающих компаниях Tin Pan

Alley.

Потом ты встретил Джеки Де Шэннон, и все начало обретать смысл. Джеки была из Кентукки. Она была первой американкой, с которой ты познакомился, и она была другой. Профессиональный композитор, она также пела и была приглашена The Beatles в Лондон на запись сингла, после того как все они влюбились в нее, когда она однажды во время тура выступила у них на разогреве. Он назывался 'Don't Turn Your Back On Me, Babe' и был хорош, и правда. Она произнесла: «Это делается так», — и показала тебе гитарные аккорды. Ты с первого раза все понял, и она сказала: «Как быстро! Ребятам в Штатах обычно требуется время, чтобы разобраться». Ты не знал, правда ли это, но ты видел, как она смотрела на тебя, когда говорила это, и понимал, что она имела в виду. Закончилось все тем, что вы вместе писали песни в ее отеле. Ну, она, в основном, сочиняла, а ты просто подыгрывал, добавляя кое–где фразу–другую, возможно, название, но в результате получилось около восьми песен — а вы были влюблены. Самое удивительное, что люди стали разбирать песни, которые вы написали вместе. Одну исполнила Мэриэнн Фейтфул, другие — Пи Джей Проби, Эстер Филлипс…

Именно пока ты был с Джеки, вышла твоя первая собственная пластинка 'She Just Satisfies'. Ты сам пел свою же песню, а Джеки была на бэк–вокале. Тебе было двадцать один, и вдруг стало казаться, что ты заткнул весь мир за пояс. Что это было за лето! Вас с Джеки видели вместе тут и там в городе, ты был в темно–синей спецовке, а Джеки казалась действительно хорошей партией — американка, она была взрослее, умнее и красовалась в своих узких юбках и массивных драгоценностях, держа тебя за руку. Мэриэнн Фейтфул не могла поверить своим глазам, когда увидела вас! Никто не мог! Джеки написала 'When You Walk In The Room', хит для The Searchers, и знала людей и вещи, которые ты не знал. Но все происходило в Лондоне, и ты тоже мог показать ей места, где она никогда не бывала, и кое–что такое, о чем никто больше не подозревал, ей и ее лучшей подруге Шэрон Шили — еще одной сочинительнице песен, которая была в той аварии, убившей Эдди Кокрана. Ты водил их на классные подпольные представления, чтобы посмотреть на «декламации» твоих любимых фолковых гитаристов Берта Дженша и Джона Ренборна, хвастаясь ими всем подряд…

Ты продолжал сочинять даже после того, как Джеки вернулась в Америку, и неожиданно, без малейшего труда, может, потому, что материал, который вы написали с Джеки, действительно был оценен, люди стали обращать внимание. 'Just Like Anyone Would Do' вышла на стороне B сингла The Fifth Avenue, 'The Last Mile', текст

для которой написал твой новый приятель Эндрю Луг Олдэм, стала стороной B у Грегори Филлипса, потом появилась еще одна сторона B, 'Wait For Me', на этот раз ее исполнили The Fleurs De Lys… В действительности ты никогда ничего не получал с этого. Не то что во время сессий. Но это был прекрасный старт, и ты стал разделять в своей голове две вещи: работу на сессиях, благодаря которой ты платил по счетам, — вроде отвратительной легкой инструментальной музыки на пластинках, которую ты называл Музыкой для извращенцев, — и то, что тебе начинало казаться все более и более твоим, вроде тех моментов, когда вы с Джеффом садились вместе и начинали импровизировать над «Болеро» Равеля. Однако ты никогда не отворачивался от парней вроде Биг Джима. Они были солью Земли, сливками общества.

Даже так, для тебя все это было связано с Дэйви Грэхемом и его первым альбомом, The Guitar Player, которым он показал тебе и всем остальным, как переходить от фолка к дзазу, к барокко, к блюзу, даже к восточным и азиатским мотивам. Дэйви и другие, кто дошел до этого раньше тебя, — Берт Дженш, Ральф Мактилл, Мик Софтли, Джон Марк, Уизз Джонс — все эти чудатковатые бородатые парни, за игрой которых ты наблюдал в прокуренных пабах, полных мерзких стариков и неожиданно прекрасных молодых девчонок. После Дэйва Грэхема лучшими были Берт Дженш и Джон Ренборн, чей альбом Bert and John ты проигрывал снова и снова, разбирая настройки, аппликатуру, все это странное как–его–там. Они играли The Olive Tree в Кройдоне, и Эрик тоже показался там. Джордж Харрисон был еще одним человеком, который понимал и замечал восточное влияние в их игре, который знал, что происходит с индо–джазовым фьюжном Джона Майера и «транс–джазом» гитариста Габора Сабо, хорошими вещами вроде 'Krishna', 'The Search For Nirvana' и 'Ravi'… «селямом» Рави Шанкару, игравшему на ситаре, который записал 'Portrait of Genius', по поводу которого вы спорили с Джорджем, выясняя, кто из вас его раньше услышал, хотя вы оба знали, что первым отыскал его Ренборн, обративший вас к этому. Конечно, Рави больше интересовал тот факт, что Битл был поклонником его музыки, но даже Джордж здесь знал реальное положение вещей…

Больше всего тебе нравилось то, что не надо было никуда идти — просто извлекать звук момента, спонтанный и соблазнительный. Маккартни считал это «скучным», но что он, черт возьми, понимал? Даже Биг Джим увлекся этим, пошел и купил себе ситар, после того как его зацепило на сессии с какими–то индийскими музыкантами на Эбби–роуд. Когда он применил его для новой аранжировки 'She Moved Through The Fair', это вынесло

тебе мозг! Когда Джефф убедил менеджера The Yardbirds Джорджио Гомельского задействовать тебя на записи 'Heart Full Of Soul', рассказав, как ты хорош в исполнении «странных звуков», ты не мог поверить своим глазам, когда появился на студии и увидел, что в главной комнате настраивали свои инструменты индийские музыканты. Джефф утащил тебя в туалет, где вы оба придумывали всякие ухищрения, чтобы заставить гитару звучать, как ситар. В результате, у Джеффа что–то получилось, и Джорджио решил, что вы с индийскими музыкантами больше не нужны. Но ты вошел и уговорил музыканта, игравшего на ситаре, продать тебе свой инструмент — его и кусок старого ковра, в который он был завернут, и Джорджио смеялся, когда ты покидал студию с этим свертком под мышкой, довольный как слон…

Помочь с записью мастер–диска Джимми Пейдж также попросил Терри Мэннинга. Теперь, когда альбомы записываются, микшируются и, в основном, делаются на компьютерах, запись мастер–диска для виниловой пластинки — практически забытое искусство. Однако в 1970 году она была одной из ключевых частей процесса записи. Для переноса звука с ацетата на винил использовался станок и необходимы были великая внимательность и прекрасные уши. Джимми и Терри хорошо знали, что многие потенциально превосходные альбомы были уничтожены временем из–за слабой техники при записи мастер–диска, и чрезвычайно серьезно подошли к этому вопросу. То есть, вплоть до финальных моментов, когда добавлялись обычные каталожные номера, которые проставляются на беговых бороздках готовой пластинки.

«Работая с Big Star, мы добавили туда несколько собственных сообщений, — говорит сейчас Мэннинг. — Я рассказал об этом Джимми и спросил: «Хочешь написать что–нибудь?“ — а он ответил: «О, да…“». Из–за гигантского числа копий, которые должны были потребоваться, по сведениям их собственных источников, чтобы покрыть только предзаказы следующего альбома Zeppelin, были запрошены две копии мастер–диска — что не было необычным для группы–бестселлера в Америке тех дней. В результате, Пейдж продумал четыре отдельных «сообщения», по одному для каждой из сторон каждого мастер–диска. Мэннинг продолжает: «Мы говорили обо всех этих идеях Алистера Кроули, и он сказал: «Дай мне пару минут“, — сел, подумал, набросал кое–что и в итоге остановился на «Do What Thou Wilt Shall Be the Whole of the Law“ [«Делай, что изволишь, — таков весь закон»], «So Mote It Be“ [«Да будет так»] и еще одной фразе, которую я забыл». Я предполагаю, что это, вероятно, была либо «Love Is the

Law» [«Любовь есть закон»], либо «Love under Will» [«Любовь в согласии с волей»], еще две из самых известных максим Кроули, и Мэннинг отвечает: «Думаю, вторая. Звучит более знакомо…»

Разделял ли он интерес Пейджа к Кроули и оккультизму? Он делает паузу. «Ну, у меня всегда были кое–какие наклонности к философии, к странностям и экспериментам, к вопросам «А что если бы…», мнениям других культур и прочим подобным вещам. Поэтому склонности Джимми к Алистеру Кроули были мне интересны. Возможно, я и не верил ни во что из когда–либо написанного Кроули, но это было увлекательно, мне и правда хотелось узнать об этом больше и разобраться, что к чему. Но [Джимми] сильно любил любую литературу, и у него был определенный интерес ко всяким таким вещам. Помню, даже перед концертом иногда он сидел и читал что–то. Как только он обозначил, что хочет сказать, я взял эту маленькую металлическую штучку, похожую на карандаш, и аккуратно все записал, ведь если бы я запорол это, мастер был бы загублен. Нельзя прикасаться к бороздкам, надо наклониться над ними. Это очень сложно, поэтому им и не особо нравились такие затеи. Но мы это сделали». Теперь, усмехаясь, он вспоминает, как это было: «После того как мы их написали, мы смеялись как никогда. Шутка была такой забавной. Мы сказали: «Ха–ха, может, однажды коллекционеры будут стремиться купить обе версии, чтобы у них были все фразы. Ха–ха–ха! Вот умора, никто не будет этого делать!“».

Он добавляет: «Между тем, когда из типографии пришла первая партия отпечатанных обложек для альбома, Джимми обнаружил, что они забыли указать мое имя. Он и правда предложил уничтожить всю партию и перепечатать их, добавив на конверт мое имя. Это не только было дорого, но и являлось очень большим шагом, и, конечно, я всегда буду благодарен Джимми за это. Поэтому мне не нравится слышать, когда люди порой говорят, что Led Zeppelin в целом или Джимми в частности не указывали авторства, когда это было необходимо. По крайней мере, в моем случае дело обстояло совершенно иначе. Джимми отступил со своего пути и вложил дополнительные деньги, чтобы убедиться, что мое имя будет указано».

Выпущенный 23 октября 1970 года, двумя неделями позже выхода в Америке, *Led Zeppelin III* уже был на первом месте в американских чартах, когда начались его продажи дома, в Британии, где он также возглавил хит–парады. Тем не менее, ему было суждено стать одним из самых недооцененных сборников Zeppelin, недопонимаемым и широко осуждаемым критиками даже по сей день. Надежды поклонников, казалось, также не

оправдались, и, хотя альбом в конечном счете разойдется миллионными тиражами, он остается одним из сравнительно слабо продаваемых в карьере Led Zeppelin. Более того, к началу 1971 года он чуть ли не исчез из чартов, в то время как его более популярный предшественник сохранял свои позиции и в американском, и в британском Top-40. (На сегодняшний день только в Соединенных Штатах продано более шести миллионов копий альбома, что является выдающимся достижением для большинства артистов, но все еще сравнительно мало, учитывая, что первый альбом Zeppelin продан на том же рынке более чем 10 миллионами копий, а второй — более чем 12 миллионами, а его преемник стал четвертым альбомом по количеству проданных копий — более 22 миллионов — за все времена. Несомненно, из первых шести альбомов Zeppein *Led Zeppelin III* по–прежнему самый слабо продающийся.)

Как говорит сейчас Терри Мэннинг, появление преимущественно акустического альбома от недавно коронованных королей тяжелого рока «шокировало и поклонников Zeppelin, и людей, которые поклонниками Zeppelin не были». Но если многие были оставлены в замешательстве из–за неожиданной смены музыкального направления, те же критики, которые раньше атаковали их как мелких халтурщиков по разгульным клише, теперь обвиняли их в попытке расшатать такое восприятие из–за того только, что повторить трюк не получилось. В лучшем случае, они обвиняли группу в том, что на них оказал чрезмерное влияние недавний успех Crosby, Stills & Nash, чей выдающийся дебютный альбом рассматривался подобной землетрясению сменой мнения критиков о том, в каком направлении двигается — и должен двигаться рок — на заре нового десятилетия. Это обвинение Пейдж, в частности, чей опыт в акустической музыке получил всеобщее признание еще задолго до того, как она стала модным звуком Южной Калифорнии, яростно отрицал. «Я одержим — не просто заинтересован, а именно одержим — фолк–музыкой», — говорил он, указывая, что провел много лет, изучая «параллели между уличной музыкой страны и так называемой классической или интеллектуальной музыкой, то, как определенные стили распространялись по миру. Все это этнологическое и музыкальное взаимодействие очаровывает меня».

Но никто не слушал. Вместо этого критики кричали об измене. Под заголовком «Zepp слабеют!» журнал Disc & Music Echo поместил типичное расследование: «Zeppelin больше не волнует?» В прессе были и случайные вспышки понимания. Лестер Бэнгс — который ранее жестоко критиковал Zeppelin за их

«бесчувственную грубость», — написал в Rolling Stone: «*‘That’s The Way’* — первая исполненная ими песня, которая действительно тронула меня. Черт возьми, она прекрасна». Но сохранялось ощущение, что Бэнгс, по собственному обыкновению, просто плыл против сильного течения негативной критики, которую повсюду привлекал альбом, и Джимми признается, что «был действительно доведен» до того, что отказался давать какие–либо интервью для прессы. По словам Терри Мэннинга, однако, Пейдж предвидел такую реакцию. «Он был довольно встревожен, но и достаточно решителен. Мы обсуждали эти вопросы, когда заканчивали работу над альбомом в студии. Он сказал: «Материал настолько отличается, это шокирует людей“. Так и вышло».

«Я почувствовал себя намного лучше, как только мы стали выступать с ним, — расскажет Пейдж Дэйву Шульпсу в 1977-ом, — потому что было видно, что людям, которые пришли посмотреть на нас, он нравится. Зрители всегда нам широко улыбались. А это всегда было более важно, чем любая ничтожная рецензия». Сейчас, оглядываясь назад, Пейдж все еще негодует из–за холодного приема, который был всеми оказан альбому. «Даже звукозаписывающая компания сказала: «Но на нем нет *‘Whole Lotta Love’*“. Мы ответили: «Верно, ее наличия там и не предполагалось!“ Думаю, все альбомы были отражением того, чем мы занимались, как мы жили или где мы были в тот конкретный момент времени. Я имею в виду, где мы были географически и в той же степени — музыкально. Поэтому, в основном, понятно, чем был [третий альбом]. Мы жили там же, где работали, — сначала в коттедже, потом в Хэдли Гранж, — и надо было вставать и начинать, запускать игру и следить, чтобы крутилась магнитофонная лента».

Однако, так как разгневанный Пейдж отказался объяснять что–либо или оправдываться перед музыкальной прессой в 1970 году, защищать альбом пришлось Роберту Планту. «Сейчас мы записали *Zeppelin III*, и нет предела совершенству, — сказал он Record Mirror. — Он показал, что мы можем меняться. Это означает, что перед нами открыты бесконечные возможности и направления развития». Это утверждение оказалось абсолютно пророческим, что недвусмысленно продемонстрирует следующий альбом Zeppelin. Но до его выхода оставался еще год, и сейчас группе приходилось переживать период первого падения в до тех пор постоянном росте их коммерческого успеха. К началу 1971 года истории «Раскол Zep» начали засыпать даже британские музыкальные газеты.

Но если третий альбом Zeppelin расколол мнения, в

долгосрочной перспективе это привело к существенному укреплению их репутации и краху ожиданий и доказало, что они представляют собой большее, чем просто «новых Cream», с чего они начинали. Вместо очередной классики сотрясающего стены тяжелого рока, третий альбом Zeppelin должен был выглядеть первым убедительным союзом пламенного оккультного блюза Пейджа и головокружительной валлийской туманности Планта, первым серьезным доказательством способности группы освободиться из смирительной рубашки коммерции, которая в конечном счете оставит их современников вроде Black Sabbath и Deep Purple затерянными в творческом тупике, штампуя подражательные хиты, пока они в итоге не выбивались из потока, их ключевые игроки приходили и уходили, а на их репутации навсегда было поставлено клеймо артистов второго сорта, по–настоящему любимых только фанатиками хеви–металла.

Более того, с группами вроде Sabbath, теперь работающими за них, — «Мы, бывало, лежали на полу в репетиционной комнате под кайфом и слушали первые два альбома Zep, — рассказал мне Джизер Батлер из Sabbath, признаваясь, что самая известная песня группы, *‘Paranoid’*, «была просто списана с *‘Communication Breakdown’*». — Я сказал: «Мы не можем сделать это!“ Угадайте, кто ошибался?» — определенно не–металльное направление нового материала было, как сейчас очевидно, не только смелым, но и исключительно проницательным шагом.

Как говорит Терри Мэннинг: «Ничего из этого не произошло случайно. [Джимми] знал, что они не смогут стать чем–то большим, чем крупнейшей группой тяжелого рока, если они не расширят горизонты дальше простого битья слушателей риффами по голове. Возьмите группу вроде The Beatles или Pink Floyd, из тех, что пятнадцатилетние ребята сейчас любят так же сильно, как их ровесники тридцать или сорок лет назад, — звучание их музыки совершенно изменяется от первого альбома к середине карьеры и к ее завершению. И Джимми знал это. Он хотел быть большим. Два первых альбома Zeppelin довольно сильно отличались от материала The Yardbirds. Он хотел продолжать движение, продолжать расширяться. Он говорил о разных ритмах и людях вроде Бартока, Карлхайнца Штокхаузена или Джона Кейджа. Он был полностью погружен в классическую индийскую музыку, народную ирландскую музыку и все остальное».

Это станет еще более ясным на последующих альбомах Zeppelin, где любовь Пейджа к, казалось бы, невозможным музыкальным союзникам, как фанк, рэгги, ду–воп, джаз, синти–поп и рокабилли, заставит их чувствовать себя в симфоническом пласте рока. А пока третий альбом продемонстрировал то, что

сам он назовет «моя КИА». Иными словами, «влияние на меня кельтской, индийской и азиатской музыки. Я всегда испытывал влияние из куда большего числа источников, чем, думаю, замечали люди, всю свою карьеру, даже когда работал [на сессиях]. Раньше, когда я проводил время с Джеффом, еще до того как он присоединился к The Yardbirds, я все равно слушал разное».

Словно чтобы усилить оскорбление, раскладной конверт третьего альбома часто оценивался более позитивно, чем музыка, содержавшаяся внутри. Его дизайн был разработан старым приятелем Джимми по колледжу, который предпочитал выступать под именем Закрон, впоследствии преподавателем в Уимблдонском колледже искусств. Перед ним поставили задачу сделать что–нибудь, что отражало бы менее буйный, более пасторальный характер музыки, и в итоге получился претенциозный «сюрреалистический» набор, казалось бы, случайных изображений — бабочек, звезд, дирижаблей, маленьких цветных пятен — на белом фоне. Особое впечатление производил вложенный внутрь альбома картонный диск, или вольвелла, составленный из обрамленных в круги изображений, при вращении которого через прорези в верхнем конверте можно было разглядеть менее четкие миниатюры и случайные фотографии группы. На обложке CD-диска такое просто невозможно представить, и это было вовсе не то, о чем изначально просил Пейдж, больше отражая собственный вкус Закрона, ведь крутящиеся графические работы были его коньком с 1965 года.

Однако в 2007-ом Закрон вспоминал, как Пейдж позвонил ему из Нью — Йорка, чтобы поблагодарить его за работу, и произнес: «Думаю, это превосходно». Но в 1998-ом Джимми сказал журналу Guitar World: «Я не был доволен получившимся результатом». Закрон был слишком уж «самостоятельным» и «растворился в этом… По–моему, обложка очень по–детски боперовская. Но сроки поджимали, поэтому, конечно, у нас не было возможности внести в нее радикальные изменения. Там есть кое–какие глупости — маленькие початки кукурузы и прочая чепуха вроде этого».

К счастью, на гастролях все обстояло проще, и группа все набирала обороты, как бы ни страдала акустическая тонкость, задействованная на их третьем альбоме, на концертах с тотальным роковым светопреставлением. *‘Immigrant Song’* стала очередным синглом, попавшим в Top-20, добравшись до 16 строчки за тринадцать недель присутствия в чарте Billboard, и их летний американский тур 1970 года стал крупнейшим и наиболее

престижным на тот момент, а кульминация его состоялась 19 и 20 сентября, когда прошли два аншлаговых трехчасовых концерта в Мэдисон Сквер Гарден — они впервые выступали на самой знаменитой площадке Нью — Йорка, за что им выплатили залог по 100 000 долларов за вечер.

В тот же месяц под заголовком «Zeppelin побили Beatles» они были выбраны Лучшей Группой по итогам ежегодного опроса читателей журнала Melody Maker, того же самого музыкального еженедельника, который поносил *Zeppelin III* за «воровство» у Crosby, Stills & Nash. Впервые за восемь лет The Beatles были изгнаны с вершины чарта в наиболее престижном по тем временам британском музыкальном журнале, и группа вернулась в Лондон на специальный прием, где им также вручили еще несколько золотых дисков.

Заметность группы на родине была еще поддержана — если это правильное слово — когда в хит–параде синглов появилась одна из их песен. Прошел год с тех пор, как Atlantic не позволили издать в качестве сингла *'Whole Lotta Love'*, и Алексис Корнер с датским блюзменом Петером Торупом записали собственный тяжелый металл–кавер на нее, который достиг 13 позиции, при поддержке CCS-Collective Consciousness Society, еще одной не просуществовавшей долго, но получившей краткий успех группы Корнера. (Также они запишут менее успешную версию *'Black Dog'* в 1972 году.) Они продолжили, традицию оркестра Джонни Харриса, который специализировался на версиях классики рока в джазовой обработке вроде '(I Can't Get No) Satisfaction' и 'Light My Fire' с середины шестидесятых, и именно кавер CCS на следующие пятнадцать лет станет музыкальной заставкой Top of the Pops, нереально популярного британского еженедельного телешоу, — программы, где, по иронии судьбы, сами Zeppelin так никогда и не появятся. (В восьмидесятых версия CCS была заменена на техно–версию, но снова стала музыкальной темой шоу в девяностых.) «Полагаю, она была очень заразительной, — пожал плечами Джимми, — хотя ее еженедельное появление в Top of the Pops ее убило [в Британии], что было тормозом».

Еще одну, менее успешную попытку нажиться на растущей на дрожжах славе группы предпринял Скриминг Лорд Сатч, чей альбом Lord Sutch And Heavy Friends 1970 года мог похвастаться громкими «гостевыми появлениями» Джеффа Бека, Джона Бонэма и Джимми Пейджа, последний из которых был также указан как «продюсер». Когда Пейджа спросили об этом годы спустя, он вздохнул: «Это было любезностью». О чем он сейчас, похоже, сожалеет. Или, как через годы будет вспоминать Бэк: «Мне нравилась затея Лорда Сатча — она была поразительной. Но

когда вышла пластинка с [нами], я был удивлен и раздосадован… Я смутно припоминаю, как мы ее записывали в какой–то грязной студии в переулке». Фактически, она была результатом нескольких случайных встреч Сатча с кем угодно, кого он мог затащить на студию на ночь. В случае с Пейджем и Бонэмом эта встреча состоялась в Лос — Анджелесе в начале года, когда у них было три вечера выступлений в Thee Experience, которые Сатч каким–то образом сохранил для себя. Упорный фронтмен наткнулся на двух вдрызг пьяных участников Zeppelin за сценой после концерта, и ему не составило труда заманить их на студию, чтобы в качестве «гостей» появиться «на паре треков». Последовавший альбом был поводом для смущения весь период, пока он находился в радиусе действия радаров музыкальной прессы, что, к счастью, учитывая все обстоятельства, продолжалось не слишком долго.

Джимми успокоился. Он знал Дэвида Сатча с тех пор, как играл на его сингле 1964 года *‘She’s Fallen in Love with the Monster Man’*, типичной перегруженной эхом попытке замахнуться на саундтрек никудышного фильма ужасов, которая никого не обманула. Однако, когда дошло до пугающей музыки, Джимми давно оставил гротескных негодников вроде Сатча. Теперь он был занят реальными вещами…

Часть вторая
Проклятие царя Мидаса

«Нет! Ибо я из компании Змея
Знание полезно, и пусть цена будет любой»
Алистер Кроули «Психология гашиша»

9
Да будет так!

Господствующее положение в комнате занимал огромный двойной белый круг, начертанный на полу, похоже, белилами. Между концентрическими кругами были написаны бесчисленные слова. Дальше всего от этого, примерно в двух футах от границы круга и в трех футах к северу, находился круг, заключенный в треугольник, тоже обильно исписанный буквами внутри и снаружи. [Маг] вошел в круг и закрыл его острием своего меча, а затем прошел к центру и положил меч к кончикам своих белых ботинок; после этого он вытащил жезл со своего пояса и развернул его, накинув красную шелковую ткань на плечи. «Теперь, — сказал он обычным ровным голосом, — никто не должен двигаться».

Откуда–то изнутри своего одеяния он достал небольшой тигель и установил его перед мечом у своих ног. Почти сразу из чаши начали вырываться маленькие синие огоньки, и он бросил в нее ладан. «Мы собираемся вызвать Мархосиаса, великого маркиза Нисходящей Иерархии, — произнес он. — До своего падения он принадлежал ангельскому Ордену Владык. Он дает истинные ответы, и в этом его добродетель. Не двигайтесь…»

Резким движением [маг] протянул конец жезла к поднимавшемуся пламени… и в этот момент помещение наполнилось протяжной и пугающей чередой скорбных завываний. И [маг] заглушил звериные вопли криком: «Я заклинаю тебя, великий Мархосиас, посланец императора Люцифера и его возлюбленного сына Люцифуге Рофокале, силой договора». Шум усилился, и из тигля пошел зеленый дым, но другого ответа не последовало. С бледным и суровым лицом [маг] прокричал сквозь шум: «Я заклинаю тебя, Мархосиас, силой договора и именами, явись немедленно». Он снова погрузил жезл в пламя. Комната загудела… но никто не появлялся.

Жезл снова погрузился в пламя. В тот же миг помещение затряслось, словно под ним содрогнулась земля. «Не двигайся», — прохрипел [маг]. Кто–то другой сказал: «Тс–с–с, я здесь. Зачем ты позвал меня? Зачем нарушил мой покой?» Помещение снова содрогнулось. Затем из середины треугольника в сторону северо–запада медленно двинулось облако желтого дыма, оно поднялось к потолку, заставив всех, в том числе [мага], кашлять. По мере того как оно рассеивалось [они] смогли увидеть за ним некую фигуру… она была чем–то похожа на волчицу, огромную и серую, с зелеными горящими глазами. От нее веяло холодом… облако

продолжило расходиться. Затем волчица посмотрела на них и медленно расправила свои грифоньи крылья. Ее змеиный хвост мягко, но устрашающе извивался…

Это отрывок из книги Джеймса Блиша «Черная Пасха». Все, кто прочитал ее, с тех пор как книга впервые была опубликована в конце шестидесятых, немедленно разделились на два лагеря: тех, кто верил, что Блиш был свидетелем истинного магического ритуала, и тех, кто сводил все это к научной фантастике. Этот спор продолжается по сей день. Ведь в конечном счете это вопрос веры, которой вы обладаете или не обладаете — или, возможно, пытаетесь пресекать ее. Нельзя, однако, отрицать, что такие ритуалы существуют и постоянно практикуются — правило ритуала Абрамелина (наиболее значительного и сложного в исполнении) звучало как «Заклинай снова и снова» — и не только в горстке деревушек в труднодоступных уголках мира. На деле вряд ли хоть в одном из крупных городов Британии не базировалось хотя бы одно тайное общество, целью которого были изучение, практика воплощение именно таких ритуалов. Туда входили не простые крестьяне и отверженные, а некоторые из ярчайших, пытливейших умов, в основном, из высших слоев общества.

Речь идет не о простом колдовстве того типа, что был описан в пугающем романе Стивена Кинга или в той чепухе с метлами из фильмов о Гарри Поттере (хотя многие фильмы, книги и другие известные произведения искусства включают в себя элементы истинной ритуальной магии). По словам писателя и мага девятнадцатого века Элифаса Леви, оккультное знание — то есть скрытое знание веков, восходящее к дохристианским временам, прямо к змею–искусителю и Эдемскому саду, — это продукт философских и религиозных уравнений, точно так же, как и любая наука. Более того, каждый, кто может овладеть таким знанием и надлежащим образом использовать его, тотчас же становится господином над теми, кто на это не способен. Как написал в шестнадцатом веке ранний поборник магического искусства Парацельс: «Магическое — это великая скрытая мудрость… никакая броня не защитит от нее, ведь она поражает внутренний дух жизни. В этом мы можем оставаться уверенными». Или как Алистер Кроули — теперь, возможно, самый прославленный оккультист после Мерлина — написал в 1929 году в «Магии в теории и на практике», первой книге, которая предупредила Джимми Пейджа о возможностях оккультного: «Магия — это Наука и Искусство вызывать Изменение в соответствии с Волей». (Кроули использует

написание «Magick», с дополнительной «k», не только для того, чтобы, как это обычно понимается, подчеркнуть различие между тем, о чем он говорил, и простыми трюками, которые практикуются фокусниками, но и в оккультных целях: шестибуквенное написание слова «magick» уравновешивало общепринятое пятибуквенное написание, точно так же, как гексаграмма уравновешивала пентаграмму — 6 + 5 = 11, «Основное число магии, или энергия, стремящаяся к изменению», как он выразился в книге «777», написанной в 1909 году.)

Идея о том, что рок–музыка также может быть связана с оккультными практиками, вряд ли зародилась, а скорее, заканчивается с давнишним представлением, что Пейдж и, следовательно, Led Zeppelin были любителями черной магии и/или приверженцами так называемых сатанистских верований. И действительно, самым устойчивым мифом о группе стало мнение, что трое ее участников — исключение составлял «тихоня» Джон Пол Джонс — вступили в фаустовскую сделку с дьяволом, обменяв свои бессмертные души на земной успех. Однако только тот, кто ничего не знал об оккультном, мог поддерживать столь очевидную выдумку. Не то чтобы Джимми Пейдж никогда не был вовлечен в оккультные практики, как раз наоборот — интерес Пейджа к оккультным ритуалам настолько серьезен и продолжителен, что недальновидно было бы предполагать, что он пошел на нечто столь глупое, как сделка с дьяволом. А что до вовлечения еще кого–нибудь из группы… это было бы сродни приглашению их вместе с ним заниматься продюсированием альбомов Zeppelin: способ вызвать катастрофу, который бы только упростил и исковеркал — фактически, абсолютно разрушил бы — то, что этот мастерский музыкант и возможный маг пытался сделать. Или, как бы он выразился тогда, — призвать.

Даже в 1970 году, когда растущий интерес Пейджа к работам харизматичного Кроули впервые был продемонстрирован публике с помощью нанесения сокращенного текста его известного постулата «Do What Thou Wilt Shall Be the Whole of the Law» на разные бороздки *Led Zeppelin III*, представление о роке как о дьявольской музыке вряд ли было ново. Даже любящего маму и боящегося Бога Элвиса изначально сразу стали обвинять в том, что он занимается чертовщиной — со всеми его опасно закрученными и сумасшедшими ритмами. Хотя другие звезды поколения Пресли вроде Литл Ричарда и Джерри Ли Льюиса были настолько убеждены в совершенной безбожности их музыки, что в конечном счете готовы были променять годы своих успехов, чтобы мучительно бороться с идеей, что то, что они делали — провоцировали молодежь полностью терять себя в своевольной

развязности рок–н–ролла, — было почему–то неверным, не просто подрывным, но фундаментально извращенным, не подходящим для ушей приличных богобоязненных людей. Это представление подкреплялось всеобщим мнением, что блюз — отец–прародитель рок–н–ролла — был распространен путешествующими черными людьми, которые, как утверждалось, научились играть на гитаре, сидя в полночь на могильных камнях, или, как в случае с Робертом Джонсоном, у самого Дьявола, встреченного после наступления темноты на определенном перекрестке. Вызывающая тревогу вера в такие фантастические идеи объяснялась тем фактом, что большое количество ранних блюзовых песен основывалось на точках зрения о том, что вечное проклятье началось здесь, на заброшенной Земле, следующей по одинокому и трагическому пути, что само по себе являлось искажением реальных истоков музыки, восходивших к проповедям, церквям, евангелиям и воспеванию Бога, — все это теперь блюз перенес в джук–джоинты, закусочные, дешевые бордели, заполненные вооруженными, не знавшими отцов мужчинами и злыми бесчестными женщинами, с которыми бедный парниша неизбежно потеряет душу.

Однако, проводя сравнение с более подрывными, притом умышленно, идеями, всего десятилетием позже наполнившими музыку тех ярко одетых длинноволосых, ориентированных на выпуск альбомов групп, берущих начало от The Beatles и The Stones, первоначальное поколение рок–н–ролльщиков пятидесятых теперь казалось прискорбно невинным, почти привлекательным. Изображение Алистера Кроули, по личному желанию Джона Леннона, уже появилось на обложке *Sgt. Pepper*, бледно выглядывающее между Мэй Уэст и одним из индийских гуру Джорджа Харрисона, — за три года до того как хихикающий обдолбанный Джимми Пейдж проинструктировал Тэрри Мэнинга начиркать «кроулизмы» на беговых бороздках третьего альбома Zeppelin. И The Stones, находившиеся под влиянием интереса, хоть и дилетантского, девушки Брайана Джонса Аниты Палленберг к оккультизму, а также сильным увлечением Мика Джаггера интеллектуальными размышлениями о добре и зле и более приземленным, но постоянно возрастающим применением Китом Ричардсом кокаина, героина и всего, что могло погрузить его в «иную реальность», — уже выпустили *Their Satanic Majesties Request*, пока Джимми все еще перебивался выступлениями с The Yardbirds в составе пакетных туров Дика Кларка.

Заигрывание The Stones с темной стороной пришло к постыдному и кровавому концу, когда в Альтамонте была убита Мередит Хантер, в то время как группа достигала вершины со

своей *‘Sympathy for the Devil’*. После этого, какова бы ни была связь The Stones с оккультным — от блистательного воплощения Джаггером падшей рок–звезды в фильме 1968 года *Performance* (сценаристом и помощником режиссера выступил Дональд Каммел, сын друга и биографа Кроули Чарльза Р. Каммела) до своей связи с последователем Кроули Кеннетом Энгером, чей андеграундный фильм *Invocation Of My Demon Brother (Arrangement In Black & Gold)* включал в себя специально сочиненный певцом саундтрек, — она быстро сократилась, оставив эту область для менее серьезных, но более нацеленных на эксцентричность рок–представлений, подобных Black Sabbath и Элису Куперу, которые основывали все свои выступления на суррогатной, но подчеркнуто вычурной связи с оккультным, следуя ранним эстрадным номерам с пантомимами самозванных устрашающих торговцев, подобных Скриминг Лорду Сатчу (который появлялся на сцене в гробу) и Артуру «Богу Адского огня» Брауну. Даже в тех случаях, когда рокеры следующего поколения демонстрировали более серьезный интерес к оккультному, их недостаточное знание предмета ставило их в тупик, так же, как их легко шокируемую аудиторию. Басист и автор песен Black Sabbath Терри «Гизер» Батлер утверждает, что на заре существования группы в 1968 году у него был подлинный интерес к оккультному, но это не доходило до сколь–нибудь серьезного чтения Кроули и подобных вещей, будучи больше «развитием» его увлечения «научной фантастикой, фильмами ужасов и всяким таким». Он также решительно отрицает, что он или кто–то другой из Sabbath когда–либо принимал участие в магических ритуалах и произнесении заклинаний. «У меня просто был к этому нездоровый интерес, — рассказал он мне. — Все изучали это. Все эти идеи о мире и любви ушли, шла Вьетнамская война, и множество ребят ударилось в мистицизм и оккультизм». Его собственный интерес пропал неожиданно, после одного инцидента, сильно напугавшего его: «Я просто отключился от всего этого». Он жил в однокомнатной квартире, которую он полностью выкрасил в черный цвет: «По всей квартире у меня были перевернутые кресты, постеры с Сатаной и все такое. И вот однажды ночью я внезапно проснулся в своей постели, а в ногах моей кровати стоял какой–то черный силуэт. Я не был под наркотой или чем–то таким, но почему–то решил, что это был Дьявол собственной персоной! Казалось, будто эта штука говорила мне: «Пора давать клятву верности или проваливать!“» Он был настолько потрясен, что немедленно перекрасил квартиру в оранжевый. «Я снял все постеры, повесил там настоящие распятия и как раз тогда начал носить крест. Все мы начали

делать это».

Для Батлера существовало много причин, которые приводили так много молодых музыкантов конца шестидесятых к увлечению оккультным, и одной из них был дух эпохи. Во времена, когда наркотики все еще считались расширяющими сознание, а секс основывался на любви к тому, кто был с тобой, постоянная готовность думать о Боге и Дьяволе и об их роли в современном мире была гораздо более осмысленным выбором. Поэтому выходки кого–то вроде Ричи Блэкмора, гитариста Deep Purple, который в семидесятых увлекался тем, что проводил в гостиничных номерах сеансы с доской Уиджа, были не совсем легкомысленны. Наперсник Блэкмора в те времена, британский писатель Питер Маковски, вспоминает, что видел в студии Шато д'Эрувиль во Франции, как Блэкмор «проводил сеанс с доской Уиджа. Впрочем, с Ричи никогда невозможно было понять, что правда, а что забава. Он достал доску Уиджа и начал что–то делать с ней, посылая так называемые сигналы от какого–то злого духа девочке, которая была в комнате, сообщая ей, что она скоро умрет и всякое такое. В итоге она закричала и выбежала из комнаты, а Ричи просто смеялся». Он добавляет: «Вы должны помнить, что в те времена не было PlayStation, круглосуточного телевидения и интернета. Приходилось развлекать себя самим».

Стоит заметить, что сегодня беглый просмотр любого известного журнала о хеви–метале, продемонстрирует нескончаемый парад зомбиподобных существ с лицами призраков, с их остекленевшими от контактных линз глазами, выкрашенными в черный цвет ногтями, их кожа бледна, а струйки фальшивой крови стекают с искаженных гримасами ртов. Самые простые из них, которых называют готами, развлекаются одеждой. Другие, вроде Britain's Cradle of Filth, утверждали, что были настоящими, в то время как некоторые зловещие норвежские блэк–метал группы в девяностых занимались тем, что поджигали церкви, пили человеческую кровь и даже убивали, как в случае с бывшим фронтменом Burzum Графом Гришнаком (настоящее имя: Кристиан Викернес), который в настоящее время отбывает двадцатиоднолетний срок за совершенное в 1993 году убийство Эйстена «Евронимуса» Ошета из конкурировавшей норвежской блэк–метал группы Mayhem, а также за сожжение трех деревянных церквей.

Хард–рок и хеви–метал стали осознанно отождествляться с идеями «черной магии» и «поклонения дьяволу» с той поры, когда сама музыка стала настолько ультра–потребительской в восьмидесятых, что она всецело превратилась в стремление занять определенную нишу, когда группы вроде Iron Maiden —

чье знакомство с работами Кроули, как они первыми заметили, было ограничено лишь слухами, — превращали в хиты умышленно сенсационные песни вроде *‘666 The Number Of The Beast’* или столь же бессмысленный трек Оззи Озборна *‘Mr Crowley’* с альбома того же периода, текст которого Боб Дэйсли написал, в основном, чтобы шокировать публику, что соответствовало «сомнительному» имиджу Оззи периода восьмидесятых.

Хотя этим занимались не только музыканты, игравшие хард–рок и хеви–метал. Несмотря на то что теперь он преуменьшает свою прежнюю вовлеченность, демонстративно нося распятие на шее, известно, что Дэвид Боуи проявлял интерес к оккультным ритуалам и пел о том, что он «ближе к Золотой Заре, погруженный в кроулевские образы», в песне *‘Quicksand’* со своего альбома *Hunky Dory* 1971 года. «Золотая Заря» была отсылкой к Герметическому Ордену Золотой Зари, тайном масонском обществе девятнадцатого века, которое было основано на секретных ритуалах Древнего Египта и могло похвастаться столь знаменитыми членами, как актриса Флоренс Фарр, писатель Артур Мейчен, хими (и якобы алхимик) Джордж Сесил Джонс и поэт Уильям Батлер Йейтс, — и путеводной звездой которого в 1898 году стал Кроули. Но интерес Боуи, подпитывавшийся огромными запасами кокаина и первыми эгоистическими разрушительными воздействиями статуса суперзвезды, растворился в леденящем душу ужасе от сеанса экзорцизма, состоявшегося в 1975 году около бассейна в его голливудском особняке. Во время ритуала — проводимого самим Боуи по–дилетантски и не без помощи кокаина, — присутствовала его будущая жена Энджи, впоследствии утверждавшая: «Бассейн, определенно, совершенно точно, безо всяких сомнений, бурлил энергией, чему не было никакого физического объяснения». Когда все закончилось, она сказала: «На дне бассейна была большая тень, или пятно, которой там не было, когда начинался ритуал. Она была в форме чудовища из преисподней и напоминала мне этих извивающихся в муках горгулий, молча кричащих со шпилей средневековых соборов. Оно было мерзким, отвратительным и злобным, и я испугалась».

Еще одним неудачливым дилетантом оккультных практик был джаз–рокер Грэм Бонд, который настаивал, что в действительности являлся незаконнорожденным сыном Кроули, а затем бросился — или его толкнули, в зависимости от того, кому вы верите, — под поезд в лондонской подземке в 1974 году. Десять лет спустя Дженезис Пи — Орридж, основатель группы Throbbing Gristle, пионеров электронного рока семидесятых, запустил предприятие под названием «Духовное телевидение»,

которое, как он утверждал, было музыкальной арт–платформой для кроулевского культа «Храм Душевной Юности». Многие другие музыканты — такие как The Only Ones, которые в 1978 году начали свой дебютный альбом с трека *'The Whole Of The Law'*, Kolling Joke, о чьем лидере Джазе Коулмане ходили слухи, будто он в начале восьмидесятых принимал участие в кроулевских ритуалах вместе с Пейджем, и, из более современных, Дэвид Тибет, члены фолк–роковой группы которого Current 93, говорят, были страстными оккультистами, — продолжают утверждать, что Кроули оказал важное влияние на их работу. Тем не менее, факт остается фактом: несмотря на все их публичное позиционирование, очень мало действительно известных рок–музыкантов могут похвастаться по–настоящему энциклопедическими знаниями оккультного, имей оно языческое, пантеистическое, каббалистическое, масонское, друидическое или любое другое эзотерическое происхождение. Однако главное исключение из этого правила — это, вероятно, Джимми Пейдж.

Он был не просто вмешивающимся во все человеком. Однажды я спросил Джимми, был ли явно мистический аспект многих работ Zeppelin — будь то музыка, обложки альбомов или просто сценические представления — продуктом эпохи, когда царствовала группа (как в случае с Sabbath и остальными), или же он был связан с более давним личным интересом. Он ответил: «Я был таким еще в школе. Я всегда интересовался альтернативными религиями». С улыбкой он добавил: «В наши дни это альтернативная медицина, ведь так? Но мне всегда были интересны мистицизм, восточная и западная традиции. Я много читал об этом, и в результате оно оказало свое влияние». Я поинтересовался, чувствовал ли он, что получает доступ к чему–то большему, некой энергии, более глубокой, возможно, чем старый добрый рок–н–ролл, по мере того как феномен Zeppelin разрастался и становился неодолимым? Он кивнул. «Да, но я не хочу углубляться в рассказ об этом, потому что это звучит просто… претенциозно. Но да, очевидно, вы можете заметить это в живых выступлениях. Иногда это было практически состояние транса, но звучит это, вы понимаете…» Он замолчал.

Не всегда в своих интервью Пейдж был столь немногословен в отношении подобных вещей, в 1973 году он рассказал писателю Нику Кенту о «невероятной массе литературы», которую оставил после себя Кроули и которая включала «изучение жизни» самого Кроули. Он зашел даже дальше в 1976 году, когда во время интервью для журнала *Sounds* описал Кроули как «неправильно понятого гения двадцатого столетия. Ведь все его дело было посвящено высвобождению личности, сущности, и тому, [как] эти

ограничения портят тебя, вызывают фрустрацию, которая приводит к насилию, преступлениям, нервным срывам, в зависимости от того, из какого теста ты сделан. Чем дальше наша эпоха продвигается в сфере технологий и отчуждения, тем больше сделанных им утверждений, кажется, безоговорочно провозглашают себя». Его попросили уточнить, и он продолжил: «Идея [Кроули] заключалась в полном высвобождении и возвращении к своей собственной роли. Делай то, что ты хочешь делать… В Эдвардианскую эпоху это просто не сработало. Он не обязательно размахивал флагом, но знал, что произойдет. Он был провидцем и не рассказывал обо всем этом в мягкой форме. Я не говорю, что эта система подойдет для любого. Я согласен не со всем, но многое считаю важным…»

Или как в тот же год он рассказал американскому журналу Circus: «Я читал специальные работы Кроули. Я прочитал их несколько лет назад и до сих пор время от времени обращаюсь к ним просто из–за его системы… Чем больше я мог получить непосредственно от него, в отличие от того, что писали о нем другие, тем больше я убеждался, что ему было что сказать». Однако он отказался от распространения учения. «Я не пытаюсь заинтересовать кого–либо Алистером Кроули больше, чем я интересуюсь Чарльзом Диккенсом. Факт в том, что в определенное время он изложил теорию самовысвобождения, которое имеет необычайную важность. Он был словно глазком в мир, в грядущую ситуацию», — загадочно добавил он. «Я довольно интенсивно изучал это, но мне не хочется углубляться в эту тему, потому что это достаточно личное и не имеет отношения ни к чему, кроме того, что я задействовал его систему в своей повседневной жизни… суть в том, чтобы прийти к согласию со своей свободной волей, понять свое место и то, кем ты являешься, и от этого уже можно пойти дальше и продолжать делать это, а не тратить всю свою жизнь на подавленность и разочарования».

Как говорил Пейдж, все это началось для него в школе, когда в возрасте пятнадцати лет он впервые прочитал главный труд Кроули «Магия в теории и на практике». Но он не проявлял дальнейшего интереса к Кроули и оккультизму до своего двадцатилетия, «читая о разных вещах, которые люди, как считалось, пережили и задаваясь вопросом, могу ли я повторить это сам».

К тому моменту, когда Пейдж присоединился к The Yardbirds, он уже часто посещал квартиру в Южном Кенсингтоне, где Брайан Джонс жил вместе с Анитой Палленберг. Брайан увлекался дзен, язычеством, марокканскими гобеленами и… наркотиками. Анита

была восходящей кинозвездой и моделью, ее притягивала магия, секс, тусовки с рок–звездами и… наркотики. Подростком Брайн был не просто мелким плутом, но также одаренным и успешным музыкантом — одним словом, он был готов на все. Вместе с Анитой они устраивали дома сеансы с доской Уиджа или, бывало, залезали в машину и ехали искать НЛО в темноте ночи. Шатаясь по Индийской галерее и книжному магазину, они покупали свежие оккультные работы и искали «Сатанинские заклинания, рассеивающие гром и молнии», как говорила Вайнона, их общий друг. Когда Джимми купил свой дом на воде в Пангборне, он обставил его в стиле жилища Брайана и Аниты, и исключением было то, что он тщательнее оберегал свою растущую коллекцию редких книг, картин, ковров и антиквариата. Также он начал более серьезно подходить к «изучениям».

В 1966 году, когда Джонса наняли написать инструментальный саундтрек к немецкому фильму *Mord Und Totschlag* («Статья за убийство»), в котором играла Палленберг, он снял ту же студию Olympic, в которой позже будут записываться Led Zeppelin, и играл на ситаре, банджо, цимбалах, губной гармонике, органе и механической цитре. По иронии судьбы гитара была единственным, на чем он не играл. Вместо этого он попросил инженера Глина Джонса нанять Пейджа (что тот и сделал, взяв еще клавишника Ники Хопкинса). Музыка была трудной для понимания, но имела оттенки кантри, блюза и соула, местами была таинственной и нескладной, такими же были и соответствующие странные названия треков. В конце концов, ничто из этого так и не было выпущено на альбомах, а фильм никогда не был в коммерческом прокате за пределами Германии. Тем не менее этот опыт произвел на Пейджа неизгладимое впечатление. Безусловно, то, чем занимался Брайан, и Джимми понимал это, выходило за рамки того, чем The Stones позже наполнят один из своих альбомов, и выходило значительно. Он даже начал думать о том, какой бы могла бы быть группа, сочетающая в себе рок *и* экспериментирование. Пейдж также был свидетелем не столь приятного погружения Джонса в распутство, случившееся в последовавшие годы — его оставила сначала Паллеберг, а потом и The Stones, убежавшие, словно крысы с тонущего корабля. Когда в 1968 году о таком уходе Джонса из группы стало известно всем, а также появились новости о распаде The Yardbirds, Пейдж стал одним из первых, кого считали кандидатом на замену. Но это было просто невозможно. В свободное от гастролей с The Yardbirds время Джимми, бывший одним из немногих старых друзей Брайана, решил посетить его в Cotchford Farm, одиноком особняке на краю леса Эшдаун в

Восточном Сассексе, где нашел пристанище отчаявшийся гитарист и где в конце концов он был найден мертвым, плавающим лицом вниз у себя в бассейне.

Любые предположения о том, что смерть Джонса, возможно, была как–то связана с его дилетантским интересом к оккультизму, были быстро отвергнуты Пейджем, который сделает то же самое через двенадцать лет, когда подобное будут говорить по поводу преждевременной смерти участника его собственной группы. Напротив, через несколько лет, когда Led Zeppelin начнет отнимать у The Rolling Stones звание крупнейшей рок–группы в мире, интерес Джимми к Кроули и оккультизму углубится до почти полного погружения.

Так кто же такой Алистер Кроули и что в нем так притягивало Джимми Пейджа и миллионы других людей по всему миру? И насколько интерес гитариста к оккультным учениям Кроули повлиял на его собственную жизнь и работу? Для того чтобы ответить на этот вопрос, сначала мы должны разоблачить несколько мифов о Кроули. Охарактеризованный одним журнальным заголовком как «самый испорченный человек в мире», Кроули, безусловно, не был сатанистом, хотя то, что он оказал пагубное влияние на многих своих учеников, было правдой — на протяжении всей жизни повторяющимися лейтмотивами в судьбах его жен и последователей были самоубийство, сумасшествие и смерть. Кроули также не практиковал «черную» магию. «Я не испытываю ненависть к Христу или Богу, — говорил он. — Я ненавидел Христа и Бога тех людей, которых я ненавидел». Его основная идея, изложенная в «Книге Закона», может быть сжато описана так:

Нет закона, кроме «Делай то, что изволишь»…
Глупость во вред себе — вот ложь…
Я один. И там, где я, Бога нет…
Каждый мужчина и каждая женщина — Звезда…
Слово Греха — ограничение…
Каждый, помни, что бытие и есть чистая радость;
Что все печали — лишь тени. Они проходят
и исчезают. Но кое–что остается…
Любовь есть закон, любовь, подчиненная воле…

Следует также принять во внимание исторические предпосылки существования тайных обществ, таких как Орден Золотой Зари, к которому в молодости присоединился Кроули и который оказывал значительное влияние на всю его жизнь, даже после того как он вышел из него. Другой пример, являвшийся

попыткой самого Кроули создать магический орден, — А. А. — Великое Белое Братство. И наиболее значительный орден сегодня — О. Т.О. — Ordo Templi Orientis, известный также как Орден Храма Востока или Орден Восточных Тамплиеров, главой которого в итоге стал Кроули, и вполне вероятно, что Пейджа пригласили стать его членом еще в начале 70-х и он является им до сих пор — насколько могут утверждать свидетели, давшие обет молчания, неизбежно сопутствующий посвящению. Или, как говорит являющийся сам членом О. Т. О. писатель, режиссер и фанат Zeppelin, Дэйв Диксон: «Учитывая его интерес, я был бы удивлен, если бы Пейдж не являлся членом Ордена. Я не знаю наверняка, поскольку едва ли есть какой–то список членов. Но хочу сказать лишь то, что если вы заинтересованы в Кроули также сильно как Пейдж, то не быть в Ордене кажется почти невероятным».

Как и в случае со всем великими науками и религиями, учения О. Т. О. и других подобных «братств» полны тайных и драматических ритуалов, восходящих к древним гримуарам (принципам магии), которые переписывали и передавали по наследству от поколения к поколению, и которые сохранились, несмотря на нескончаемые и продолжающиеся попытки уничтожить их. Ватикан осуждал их за почитание ложных богов, и они действительно являются изучением великого множества более древних «богов», то есть того, что монотеистическое Христианство во всех его неисчислимых проявлениях не без основания полагает опасным. Это объясняет намеренное объявление таких верований «ересью» и «поклонением дьяволу», а также систематичное преследование подобных «дьявольских» практик, от средневековой охоты на ведьм до обыкновенного современного осмеяния. Тем не менее любая дохристианская цивилизация имела собственного целителя, шамана или высшего жреца, который понимал тонкий баланс сил природы и то, как человек может направить их на благо. Также были одаренные индивидуумы, чьи снадобья и практики передавались от отца к сыну, а также магия, создавшая основополагающий компонент большинства древних религий, и стремление прозреть будущее и повлиять на него. Как правило, намерения были доброжелательными, хотя проклятия тоже имели место.

Элемент плодородия был жизненно важен, и секс был неотъемлемой частью магического ритуала — в частности, контролируемая задержка оргазма, перенаправление сексуальной энергии для обеспечения действительно «возвышенных» обстоятельств проведения ритуала. Исходя из практики высших членов О. Т.О., это включает в себя гетеросексуальные магические

действия (поклонение фаллосу как микрокосмическому аналогу Солнца), мастурбации и аутосексуальные методы (именуемые Малой Работой Солнца) и, на самом высоком уровне, магические и анальные сексуальные отношения. Подобно этому в древних храмах Востока присутствовали «священные проститутки», идея о которых восходит к ритуальным оргиям и/или ритуальным человеческим жертвоприношениям и которых Кроули почти единолично воскресил более трех тысяч лет спустя. Действительно, Эзра Паунд однажды заметил, что все религии могут быть сведены к одной мысли, что совокупление хорошо для урожая или что совокупление плохо для урожая, — и христиане придерживаются второго, а Кроули (и, по определению, О. Т.О.) страстно одобрял первое.

Дэйв Диксон: «По определению магия является причиной изменения физической Вселенной под воздействием воли. Кроули говорит, что секс — это мощная движущая сила и что в подобный момент страсти наполняющее вас чувство подобно тому, словно вы как–то связаны со всей Вселенной. Каждое, самое незначительно ощущение в вашем теле пылает огнем… и, в сущности, в этом и состояло использование Кроули магии — задействование этой [сексуальной] энергии и связанности не только для мощного чувства, но и для того, чтобы произвести нечто, выходящее за рамки, используя эту силу для достижения далекоидущего эффекта».

Родившись в 1875 году в Лимингтоне, в среде открытого для всех евангелисткого христианского движения Плимутские братья, Эдвард Александр Кроули был сыном богатой семьи, занимавшейся пивоварением. Он был удивительно ярким ребенком, который умел читать уже в 4 года, а в десять — изучал латынь и греческий. Он дословно цитировал параграфы из Библии и лишь после смерти от рака его отца, в честь которого он был назван и пред кем поклонялся, в одиннадцать лет начала проявляться мятежность его характера, которая впоследствии определит и ухудшит его жизнь. Разочарованный богом, который заставил его понести утрату, и находившийся всецело под контролем матери, к которой относился со страхом и подозрением, он теперь полностью отверг религию родителей и рос неистовым антихристианином.

После того как его отправили учиться в Тонбридж, он решил проверить теорию, что кошки обладают девятью жизнями, экспериментируя и убивая их различными способами. Его исключили и отправили в Мэлверн, где над ним издевались из–за его тучности. Убедив мать, чтобы она забрала его, утверждая, что подвергается сексуальному насилию, он наконец получил

домашнего наставника, который, несмотря на то что был бывшим миссионером Библейского общества, познакомил его с такими мирскими занятиями, как бильярд, пари и карты. В пятнадцать лет его властная мать обнаружила, что ее своенравный сын занимается на ее кровати сексом с горничной и во всеуслышание заявила, что он «маленький зверь». Многие из его поздних сексуальных фантазий описывали его деградацию в руках жестоких, властных женщин, психически и эмоционально соответствующих ему, — жриц, которых он прозвал «Алыми женщинами». Его навязчивое стремление к доминирующим и садистским любовницам будет оставаться определяющим сексуальным символом его жизни, и позже не без иронии он наречет себя Великим Зверем — одним из десятков диковинных псевдонимов, которые он принял на протяжении всей своей жизни, среди которых были: Сэр Алистер Кроули, Святой Алистер Кроули (гностической католической церкви), Брат Пердурабо, Брат Ou Mh, To Mega Therion (также означает «великий зверь»), граф МакГрегор, граф Владимир Сварефф, Принц Чао Хан, Махатма Гуру Шри Парамаханса Шиваджи, Бафомет Великий и Святейший король Ирландии, а также Ipsissimus — после того как он дошел до уровня живущего божества в О. Т.О. Тем не менее сейчас его помнят в основном как Великого Зверя и/или Зверя 666. Суффикс '666 ', как он изворотливо сказал судье в деле о клевете, «означает лишь солнечный свет. Вы можете называть меня Маленьким Солнышком».

В молодости он был большим шутником. Одной из его любимых шуток было писать возмутительную критику собственных работ, как в случае с его печально известным стихотворением в прозе «Белые пятна», к которому он приделал громогласный и прямой пролог: «Редактор надеется, что психические патологоанатомы, для чьих глаз лишь и предназначен этот трактат, предпримут все меры предосторожности, чтобы предотвратить его попадание в другие руки». Затем он указал имя автора на титульном листе как Джордж Арчибальд — весьма нелюбимый дядя из реальной жизни. Его великое литературное «открытие» 1910 года — якобы древний оккультный текст под название Баг–и–Муаттар [«Душистый сад»] — на самом деле был его собственной весьма блестящей работой, и он утверждал среди прочего, что перед героической смертью в англо–бурской войне английский майор сделал ее перевод. В другой раз, услышав, что власти шокированы размерами половых органов на статуе Оскара Уайльда, выполненной Эпштейном, и налепили на нее бабочку, он решил самостоятельно удалить раздражающую деталь, а затем

пошел в Cafe Royal, неся ее на промежности брюк на радость клиентам.

Конечно, дополнением ко всему этому веселью была и серьезная сторона. Например, использование бесконечных псевдонимов он позже, в автобиографии «Исповедь Алистера Кроули», объяснил менее легкомысленными причинами: «Я хотел углубить свое знание рода человеческого. Я знал, как люди обращались с молодым человеком из Кембрижда… Теперь мне хотелось узнать, как они будут вести себя с русским аристократом [граф Владимир Сварефф]. Должен сказать, я не раз использовал этот метод маскировки — он был очень полезен для преумножения моих выводов о человеческой природе. Даже люди самых широких взглядов, непременно, ограничены в этом аспекте. Они могут знать, как обращаются с ними все типы людей, но у них нет возможности узнать (кроме как из вторых рук), как те же самые люди обращаются с другими». Ролевые игры, как это сейчас называется.

Имя «Алистер» было псевдонимом, взятым в 1895 году за кельтские друидические ноты, звучащие в нем. К тому времени он был студентом Кембрижда — изучал этику, — и там его ненасытный аппетит ко всему безнравственному выливался в то, что почти каждый день он занимался запрещенным сексом (в основном с другими мужчинами) и впервые распробовал выпивку и наркотики. Когда три года спустя умерла его ненавистная мать, он унаследовал 40 000 фунтов стерлингов (приблизительно 5 миллионов фунтов в пересчете на современные деньги) и незамедлительно уехал из Кембрижда в Лондон, не заботясь об окончании обучения Вместо продолжения образования он въехал в лондонскую квартиру на Ченсери–лейн, подписав договор об аренде под именем графа Владимира Свареффа. В 2006 году, когда дом — теперь четырехэтажное офисное здание — разрушали для перестройки, однажды утром рабочий обнаружил в кладке человеческий череп, освещенный одинокой мерцающей свечой, а рядом с ним — кучку веток, сложенных в форме пентаграммы. Может, призрак Кроули? Более вероятно, проделка одного из его наиболее горячих последователей. Ведь именно здесь, в полной средневековых отголосков части Лондона, Кроули впервые начал свои эксперименты с оккультизмом. Со вступлением в Орден Золотая Заря он взял имя Брат Пердурабо, что означало Брат Я-Вынесу — Все-До — Конца (позже он сменил его на Брат Ou Mh или Брат Еще — Нет), и начал изучение таких тайных искусств, как призвание ангелов и демонов, невидимость и астральные путешествия.

Происхождение Ордена Золотая Заря само окутано большей

загадочностью, чем было под силу распутать даже Кроули. Какая бы система верований не преобладала, все они основаны на одних и тех же древних идеях, прослеживаемых вплоть до десятого века до н. э. и ритуалов царя Соломона, автора самого известного гримуара «Ключ Соломона». Основанный на Книге Еноха, описанный Дэйвом Диксоном как «одна из великих работ пророческой литературы», по словам Элифаса Леви, он рассказывает об истории «ангелов, которые согласились ниспасть с небес, чтобы вступить в союз с дочерьми Земли, [что привело к] рождению Магии». Поэтому включение «Енохианских криков» во многие оккультные ритуалы практиковалось вплоть до времен Кроули и даже по сей день.

Набор заклинаний и чар столетиями передавался в разных формах (их текст можно было копировать только от руки, чтобы они не потеряли свою силу), и впервые магический круг на полу (необходимый для содержания духов и демонов, которые иначе могут нанести серьезный ущерб, пока не будут ритуально изгнаны) и многие другие детали ритуальной магии в том виде, как она практикуется сейчас, в двадцать первом веке, от инструкций по самостоятельному изготовлению мантий до символического использования ножей, мечей, жезлов, палочек и прочей магической «амуниции», были описаны в греческой версии «Ключа Соломона», датирующейся двенадцатым веком н. э., которая по сей день хранится в Британском Музее, в то время как в официальных записях Ватикана зафиксирован указ Папы Иннокентия IV от 1350 года о сожжении другой версии той же самой книги. Также именно Соломон впервые написал о том, как адепты входят в транс, чтобы «зарядить» себя магической энергией, используя также пентаграммы и другие талисманы. В другом своем гримуаре, известном как «Малый ключ Соломона», он приводит заклинания для призвания семидесяти двух главных демонов, все они при этом названы и описаны в мельчайших подробностях.

В сущности, то, что Кроули проповедовал в своих бесчисленных работах — по последним подсчетам, было издано более сотни его трудов, — было не чем иным, как суммированием всех этих идей вместе с идеями, взятыми у Тамплиеров и их эволюционного ответвления, Масонов, и их сочетанием с его собственными экспериментами с гашишем, мескалином, героином, всеми видами сексуальности, тщательным изучением Таро и сравнительной религии и сведением знания к тому, что он описал как «квинтэссенция известных методов». Поворотный момент наступил в марте 1904 года во время его визита в Каир, когда его первая жена Роуз впала в транс и начала бормотать

фразы вроде «Это касается Ребенка» и «Они ждут тебя», что привело Кроули к открытию имени его Священного Ангела — Хранителя — Айвасса, который, как он утверждал, за три дня «надиктовал» ему всю Книгу Закона. Затем последовал четырехмесячный период «безумия», когда Кроули путешествовал по Китаю и пытался стать «маленьким ребенком», о котором говорил Айвасс. Когда он вернулся в Англию, он был готов приступить к одной из самых сложных магических операций: достижению Знания и Беседы со Священным Ангелом — Хранителем, заклинание совершалось на протяжении шести месяцев и требовало искусных магических приемов, часть из которых включала необходимость быть «распятым» во время произнесения следующей клятвы: «Я, Пердурабо, член Ордена Тело Христово, настоящим даю священный обет… и обязуюсь всецело посвятить свою жизнь с тем чтобы возвысить себя до знания о своем высшем Божественном Гении, коим я должен быть».

Кажется, в учениях Кроули был и евангелический аспект, желание выставить напоказ свое знание. Отчасти для того чтобы остановить Кроули от публикации их оккультных секретов в его выходящем дважды в год журнале Equinox («Равноденствие», журнал каждый год издавался в дни равноденствия, 21 марта и 23 сентября), в 1912 году его сделали главой О. Т.О. в Англии, и он был поражен узнать, что его «новый ритуал» призвания Священного Ангела — Хранителя был самой охраняемой тайной О. Т.О. Как он написал в «Исповеди»: «Лично я верю, что если эта тайна, являющуюся научной тайной, будет в полной мере понята, как произошло не только со мной после более чем двенадцати лет практически беспрерывного изучения и экспериментов, не останется ничего такого, что могло бы представить человеческое воображение и что нельзя бы было воплотить на практике».

Он бросил свою первую жену Роуз и их дочь, которую он назвал Нуит Ма Ахатор Геката Сапфо Иезавель Лилит и которая вскоре умерла. «Я больше не испытываю любви к ним и не заинтересован и дальше защищать их, как было раньше», — написал он. Когда разразилась Первая мировая война, он сбежал в Америку, где произнес печально известную прогерманскую речь с постамента Статуи Свободы. Вернувшись в Британию в 1919 году, сломленный и тяготящийся мучительным пристрастием к героину, Кроули получил аванс от издателя в размере 60 фунтов (примерно 3000 фунтов в пересчете на современные деньги) и быстро переместился на Сицилию, жизнь на которой была очень дешевой. Вместе со своей новой американской возлюбленной Лией Хирсиг, новорожденной дочерью и ее няней Нинетт, тоже

родившей Кроули ребенка, он поселился в старомодной вилле на вершине холма, назвав ее «Аббатство Телемы».

Именно его приключения в аббатстве в начале двадцатых (разбросанные повсюду емкости с героином; дети, которым разрешалось смотреть, как взрослые занимаются сексом; ритуалы, включавшие в себя жертвоприношения животных и совокупления женщин с козлом, и прочее) привели к горячим заголовкам в журнале *John Bull* — за определением «Величайший грешник мира» сразу же последовали набранные жирным шрифтом подобные титулы вроде «Король безнравственности» и «Человек, по которому плачет виселица» — и в результате представили Кроули вниманию широкой британской общественности. В то же время несколько женщин делали попытки воплотить его идеал «Алой женщины»: помимо Лии и Нинетт, была также Дороти Олсен, еще одна американка, за которой последовала третья жена Мария Феррари де Мирамар, а затем девятнадцатилетняя любовница–немка по имени Берта Буш, о которой он написал: «Я мгновенно сражен алой женщиной. Она пи́сала галлонами. Я сорвал с нее одежду, и мы трахались и трахались».

Несомненно, связь со Зверем всем дорого обходилась. Все три жены в итоге сошли с ума, причем Хирсиг на самом деле поместили в психиатрическую лечебницу, а Буш ранила Кроули разделочным ножом, прежде чем впоследствии совершить самоубийство. Также в аббатстве случился ряд неудач и даже подозрительная смерть — как считается, вызванная тем, что жертва выпила кошачью кровь, — а затем Муссолини личным указом выслал Кроули из Италии. Тот оказался в Северной Африке, где он спал с юными мальчиками и проститутками в каждом городе, который он посещал, после чего в 1922 году опубликовал записи о времени, проведенном в аббатстве, сравнительно мирской «Дневник наркомана», запрещения которого газета *Sunday Express* требовала уже на основании одного его провокационного названия.

Но самое гнусное преступление, которое, вероятно, позволил себе Кроули, — хотя так и не был обвинен в нем при жизни, — это человеческое жертвоприношение с идеальной жертвой, описанной им в «Магии в теории и на практике»: «совершенно невинный и очень умный маленький мальчик». Он утверждал, что совершал этот ритуал в среднем 150 раз в год, начиная с 1912-го. Очередная эксцентричная шутка, типичная для Кроули? И да, и нет. Так как совершить такой необычайный трюк никому не было под силу, не говоря уже о столь публичной фигуре, какой был Кроули, на самом деле он имел в виду все ту же «научную тайну», с которой экспериментировал все эти годы, — в сущности,

формулу Розы и Креста, магическое основание, которое поддерживает все формы религии, «жертву», о которой говорил Кроули, связанную с удачным призванием его Священного Ангела — Хранителя Айвасса, смерть «маленького ребенка» внутри него, которая происходила 150 раз в год. То есть речь шла о самом Кроули, а также — символически — Айвассе. Ритуальное действо совершалось в состоянии, подобном трансу, и все противоположности в итоге выходили за свои границы, разрушая барьеры, которые отделяют Эго от Истинной Личности человека — и от Вселенной. Неудивительно, что по завершении ритуала он считал себя живым богом, ведь он достиг божественности. По его словам.

Последние годы Кроули провел, постоянно появляясь в судах, провоцируя бесполезные иски и битвы, предпринимаемые против него. Перенеся легкий сердечный приступ, он переехал в дешевый пансион в Гастингсе, где 1 декабря 1947 года испустил последний вздох в возрасте семидесяти двух лет. Говорят, он лежал и кричал, прося морфин, но посещавший его доктор отказал ему. Кроули неистово вопил: «Дай мне морфин — или умрешь в течение суток!» Но врач все равно отказал. Кроули умер через несколько часов, и все его лицо было в слезах. Сообщается, что его последними словами стали: «Я ошеломлен. Иногда я себя ненавижу…» Через восемнадцать часов скончался и доктор. Газеты утверждали, что на кремации Великого Зверя в Брайтоне его последователи совершили Черную Мессу, в реальности же это была Гностическая Католическая Месса, во время которой жрица — вероятно, еще одна Алая Женщина — сбросила с себя одежду (отсюда и горячие заголовки). Впоследствии пепел Кроули был переправлен в Америку. Местный совет издал указ, в соответствии с которым подобные «языческие обряды» более не должны были допускаться в их городе.

Вне зависимости от того, насколько верить в легенду, нет сомнений, что, при всей его «испорченности», как он незабвенно описал это американскому писателю Фрэнку Харрису, Кроули был искусным мистиком, йогом и преданным исследователем оккультизма. Среди осколков его странного наследия были истинно неотразимые работы, такие как исключительный трактат о йоге «Книга Четыре» и его пророческое «Евангелие от святого Бернарда Шоу» (изданное посмертно и впоследствии переизданное под названием «Кроули о Христе»). И хотя У. Б. Йейтс суммировал мнение большинства людей, описав Кроули как «неописуемого безумца», факт в том, что он был еще и альпинистом–рекордсменом (к 1901 году они вместе с товарищем–альпинистом Оскаром Экенштейном удерживали за

собой все мировые рекорды в области скалолазания, кроме одного). Он также был замечательным оратором, художником–портретистом, мастером фресковой живописи, охотником на крупных африканских животных и искусным игроком в шахматы. Его влияние распространялось удивительно широко при его жизни и особенно после смерти. Он был наставником прославленного португальского поэта Фернанду Пессоа, вдохновителем романа Сомерсета Моэма «Маг», вышедшего в 1902 году, и полувымышленного классического романа Малькольма Лаури «У подножия вулкана», опубликованного в год смерти Кроули. Автор приключений Джеймса Бонда Ян Флеминг создал одного из своих самых известных суперзлодеев, Блофельда, основываясь на личности Кроули, с которым он познакомился, когда работал в британской разведке во время Второй мировой войны. (Флеминг предложил Кроули в качестве следователя для Рудольфа Гесса, когда оккультист и нацистский лидер загадочным образом спустился с парашютом на территорию Шотландии.) Утверждается, что именно Кроули предложил использование знаменитого V Черчилля в качестве знака победы — магический жест, как он сказал, в противовес нацистской свастике.

После войны одним из наиболее пылких последователей Кроули был молодой калифорниец по имени Джек Парсонс, написавший «четвертую главу» Книги Закона и впоследствии ставший одним из вдохновителей американской космической программы. Бок о бок с Парсонсом работал Л. Джон Хаббард, позже сбежавший с любовницей Парсонса и основавший культ сайентологии. Парсонс же сошелся с собственной кроулианской алой женщиной, артисткой из поколения битников Марджори Кэмерон, которая впоследствии станет звездой нескольких фильмов Кеннета Энгера и, как говорят, вдохновительницей *‘Hotel California’* группы The Eagles. В честь Парсонса, погибшего в 1952 году во время взрыва в лаборатории, теперь назван один из кратеров на темной стороне Луны.

Работы Кроули о наркотиках тоже были пророческими: десятилетия спустя психоделические гуру вроде Тимоти Лири просто повторят многие из его более ранних утверждений. Он также оказал влияние на пост–битниковскую контркультуру (Уильям С. Берроуз бесконечно перерабатывал теории «секс–магии» Кроули в собственных сочинениях) и стал кем–то вроде святого покровителя первых хиппи конца шестидесятых, чья пропаганда наркотиков и «свободной любви» опять же во многом перекликалась с учениями старого мастера. Именно тогда всерьез начал возрождаться интерес к Кроули, который с тех пор только

продолжил усиливаться. Хотя, как указывал Дэйв Диксон: «Он превратился в этакого героя хиппи, но появилась и огромная свобода для неверного трактования его идей. Нет закона кроме «Делай то, что изволишь», в сущности, означает: у каждого из нас есть цель в жизни. Такова была философия Кроули. Что каждый из нас появился на свет, чтобы выполнить определенную задачу. И цель нашего существования на Земле заключается в том, чтобы открыть эту судьбу и следовать ей, несмотря ни на что, — идея Истинной Воли. Но это на значит: «Эй, можешь делать что хочешь, потому что тебе не надо заботиться о последствиях“. В этом и заключается всеобщее заблуждение относительно того, что на самом деле говорил Кроули».

Тем не менее с конца шестидесятых влияние Кроули можно было заметить во всех областях искусства, включая оккультизм и такие фильмы, как *Performance* и *The Devil Rides Out* (личность испорченного героя последнего также была основана на характере Кроули), и, конечно, жизнь и работу Кеннета Энгера, который занял высокое положение в О. Т.О. Кроули также стал прототипом разных злодеев, таких как смертоносный демонолог из британского сериала «Бержерак», а также его имя было упомянуто в одной из серий сериала «Баффи — истребительница вампиров», главная героиня которого, Баффи Саммерс, была названа в честь другого выдающегося оккультиста Монтегю Саммерса. Да, он полностью верил, что в будущем кроулеанство (как он сам называл его) в конечном счете заместит христианство. Но его пропаганда все еще нераскрытых сил человеческого разума поместила его на век впереди тех, кто сейчас считается наиболее продвинутыми мыслителями двадцать первого столетия. При этом его работы собраны и изучаются сейчас с еще большим интересом, чем при его жизни, а его влияние на современную культуру, вероятно, столь же глубоко, как влияние Фрейда или Юнга.

Вопрос в том, насколько — если это вообще имело место — прогруженность Джимми Пейджа в работы Алистера Кроули повлияла на музыку или успех Led Zeppelin? В 2003 году в разговоре с Ником Кентом Пейдж сказал: «Я обнаружил, что система [Кроули] работала. Плюс все аспекты ритуальной магии и магии талисманов — я видел, что они тоже работают». И все это оказало воздействие на музыку Zeppelin? — спросил Кент. «Настолько, насколько зашла моя вовлеченность», — сказал Пейдж. Определенно, он примерял немало идей во время существования группы. В представлении Пейджа музыка была очевидно связана с магией. Он не раз говорил мне, что музыка Zeppelin была «создана нами четверыми и становилась пятым

элементом… Между нами был ясный телепатический контакт, и энергию, которую мы творили, зрители подхватывали и возвращали нам. Это было и правда мощно…»

Этот «пятый элемент», который он упоминает, может с таким же успехом описывать пентаграмму, пятиконечную звезду, древний и могущественный символ ритуальной магии. Как указывает Диксон: «Единственная причина, вызывающая интерес людей к магии, — это их интерес к могуществу. Вы используете навыки, которыми владеете, чтобы улучшить свою участь, — все так делают. Если принять тот факт, что Пейдж научился магии, я бы удивился, если бы он *не* использовал эти навыки, чтобы поспособствовать осуществлению его личных амбиций и/или амбиций группы». Он делает паузу и затем добавляет: «Вопрос, обернулось ли это в конечном счете против него, открыт для обсуждения. Все, что я хочу сказать, — если у тебя есть навык, ты склонен его использовать». «Навык», как он намекает, использовался бы множество раз. «Если у вас болит зуб, вы принимаете аспирин. Если это не срабатывает, вы можете принять еще таблетку. Если вы говорите «Я хочу успешную карьеру», надо полагать, это не получится в результате одного ритуала».

Кроули, веривший, что книги и другие произведения искусства сами по себе могут иметь силу талисманов, как известно, осуществлял ритуалы, чтобы гарантировать успех собственных сочинений. Это упоминается в его дневниках периода 1914–1920 годов, где его редактор Стефен Скиннер насчитал не менее восемнадцати особых операций, объединенных Кроули под заголовком «литературный успех», — например, его Истории Саймона Иффа («для литературного потока»), некоторые отрывки из журналов (для «успеха в статье о Шоу») и поэзия (для «поэтического вдохновения»). Если бы Кроули сегодня был жив и записывал бы альбомы, кажется очевидным, что он проделывал бы то же самое и для них.

Или, как в 1977 году Пейдж остроумно сказал писателю Крису Салевичу: «Знаете, есть тысяча тропинок, и [люди] могут выбрать свою. Все, что я знаю, — это то, что [в случае с Кроули] эта система работает». Он добавил, смеясь: «Нет особого смысла следовать системе, которая не работает… Когда открываешь свою истинную волю, надо просто продвигаться вперед, словно паровоз. Если вложить в это всю свою энергию, нет сомнений, что тебя ждет успех. Потому что это твоя истинная воля. Ее понимание может занять некоторое время, но когда откроешь ее, все перед тобой».

Определенно, интерес к Кроули и оккультизму овладевал Пейджем в первые дни успеха Zeppelin. Теперь, имея деньги,

чтобы полностью удовлетворять свои страсти, он стал серьезным коллекционером «кроулеаны», в том числе и первых изданий книг — часть из которых была подписана самим Зверем, — а также некоторых его шляп, тростей, картин, его мантий… всего, что он мог достать. Уже после того, как его интрижка с Мисс Памелой закончилась, однажды вечером он позвонил ей из Англии, чтобы попросить ее поискать некоторые артефакты, связанные с Кроули, которые, как ему сказали, продавались в книжном магазине Gilbert's на бульваре Голливуд: в частности, отпечатанный манускрипт с набросанными лично Кроули пометками на полях. Пейдж переслал ей 1700 долларов, и она купила необходимое и отправила ему по почте, заказав специальную доставку. В благодарность он послал ей антикварное ожерелье с бирюзовым фениксом, в расправленных крыльях которого держалась большая блестящая жемчужина. Она тотчас расплакалась, переполненная «болью и восхищением». За «изрядную сумму» он также приобрел один из томов дневника Кроули у Тома Дриберга, колумниста с Флит–стрит, члена парламента от лейбористской партии и пэра Соединенного Королевства, который познакомился с Кроули, когда был студентом Оксфорда в 1925 году. Переплетенный в красную марокканскую кожу и обрамленный серебром, он содержал записи о его «ежедневных магических и сексуальных деяниях».

Самым известным приобретением Пейджа, однако, стало одно из наиболее печально известных бывших жилищ Кроули, Болескин–хаус, находящийся недалеко от деревни Фойерс в Шотландии на юго–восточном берегу озера Лох — Несс, отделенный водой от 2000-футовой снежной груды Мил Форвони. Он был построен в конце восемнадцатого века на освященной земле — как говорят, на месте старой церкви, сгоревшей дотла вместе с находившейся внутри паствой, — также там было кладбище, где около маленькой хижины смотрителя все еще лежали руины часовни, и родственники недавно похороненных проводили там недели, сторожа могилы от грабителей. Первым владельцем Болескин–хауса был Достопочтенный Арчибальд Фрейзер, родственник генерал–лейтенанта Саймона Фрейзера, в те времена носившего титул Лорда Ловата. Достопочтенный Арчибальд, очевидно, выбрал место для постройки своего дома специально, чтобы рассердить генерал–лейтенанта, земли которого окружали этот участок, в качестве возмездия за поддержку, которую Лорд Ловат оказал англичанам во время Якобитского восстания 1745 года. Связь с семьей Фрейзер можно также увидеть на готическом кладбище с разрушающимися, покрытыми лишайником могильными камнями и склепами,

которое находится ближе к озеру, через дорогу от ограды главного дома со стороны фасада. Говорят еще, что кладбище соединяется с домом через тоннель.

Болескин–хаус оставался собственностью семьи Фрейзеров, пока Кроули не купил его в 1899 году. Это был большой отдаленный загородный дом, с фасадом, выходящим на север, и речным песком поблизости, что являлось важными составляющими магических ритуалов, — и позже Кроули утверждал, что вызвал более сотни демонов во время своего пребывания там, и в том числе исполнил ритуал Абрамелина, поспешное завершение которого, как считается, лежит в основе беспокойной атмосферы дома и необычных явлений, все еще происходящих там. Однако Кроули проводил время в Болескине и после этого, стреляя в овец, занимаясь ловлей лосося, восходя на окрестные холмы и до смерти пугая местных жителей, которые отказывались появляться рядом с этим местом после наступления темноты. На самом деле этот особняк с пятью спальнями, серой шиферной крышей и бледно–розовыми оштукатуренными стенами выглядел очень привлекательно. Псевдогреческие колонны, каменные псы и орлы стояли стражами по обе стороны от парадной двери, дом был окружен завесой из высоких пихт Дугласа и кипарисов, нескольких красавцев–кедров и эвкалиптовых деревьев. Каменные ступени вели во фруктовый сад. Однако, после того как обедневший Кроули продал поместье, вернувшись в Британию по окончании Первой мировой войны, Болескин продолжил свое странное существование. Голливудская звезда и гангстер в реальной жизни Джордж Рафт был втянут в скандал с продажей акций в свинарнике, предположительно, построеном на землях Болескина, — правда, там не было свиней. После Второй мировой войны Болескином владел армейский капитан по имени Фуллертон, который позже, в 1965 году, застрелился из собственного дробовика (не путать с другим последователем Кроули, капитаном Дж. Ф. Ч. Фуллером). Другие владельцы особняка, говорят, совершили над своим ребенком «черномагический» обряд крещения.

В 1969 году Кеннет Энгер, только что закончивший свой классический и ставший культовым фильм «Восход Скорпиона», услышал, что дом снова продается и снял его на несколько месяцев. Годом позже об этом узнал Джимми Пейдж и сразу купил дом, наняв старого школьного друга Малкольма Дента в качестве проживающего там смотрителя. «Джимми поймал меня как раз в тот период жизни, когда я ничем особенным не занимался, и попросил меня переехать и вести хозяйство в том месте», — сказал Дент в 2006 году. Добравшись туда, он

обнаружил в столовой магический круг, пентаграмму и алтарь. Только позже он узнал, что Кроули использовал эту комнату как собственный храм. Крепкий лондонец, бывший моряк торгового флота, Дент не верил в шорохи в ночи. Однако, проведя там всего несколько недель, однажды ночью он услышал странное грохотание, раздававшееся из длинного, семидесятифутового коридора. Звук прекратился, как только он подошел, чтобы выяснить, что происходит, но начался снова, едва он захлопнул дверь. «Тогда–то я и решил выяснить все что можно об этом доме», — сказал он. Грохот в коридоре, как он узнал, был слышен еще со времен битвы при Каллодене и, говорят, издавался головой Лорда Ловата, обезглавленного в лондонском Тауэре. «Над Болескином есть место под названием Эрроги, которое считается географическим центром Хайлендс. Болескин тогда был самым близким к Эрроги освященным местом, поэтому, видимо, его душа — или ее часть — осталась здесь».

Он также пережил «самую ужасную ночь своей жизни», когда проснулся однажды, услышав за дверью спальни звуки, похожие на «фырканье, сопение и возню» дикого животного. «На прикроватной тумбочке у меня был нож, я обнажил его лезвие и сел там. Клинок был небольшим и не принес бы никакой пользы, но я был столь напуган, что мне нужно было хоть что–то, за что можно было схватиться. Шум продолжался некоторое время, но, даже когда он прекратился, я не мог пошевелиться. Я просидел на кровати несколько часов и даже при свете дня мне понадобилось много мужества, чтобы открыть ту дверь». Он добавил: «Что бы там ни было, это было чистейшее зло». Еще одна подруга, ночевавшая в доме, проснулась в «адском состоянии», утверждая, что она подверглась нападению «какого–то дьявола».

Несмотря на эти и другие леденящие душу происшествия — двигающиеся стулья, с грохотом открывающиеся и неожиданно захлопывающиеся двери, самостоятельно сворачивающиеся ковры и паласы, — Дент никогда не думал об отъезде. «Поначалу я думал, что еду туда на год или около того, но потом это место зацепило меня. Я встретил свою будущую жену в Болескин–хаусе. Мои дети росли там — а сын Малкольм даже родился в Болескин–хаусе. Нам нравилось жить там, несмотря на все странные явления, которые там происходили».

Пейдж, тем временем, начал делать все возможное, чтобы вернуть дому тот вид, каким он обладал во времена Кроули. Помимо его растущей коллекции «кроулеаны», он купил семь стульев из Cafe Royal, на каждом из которых сзади и спереди были прикреплены именные таблички, в том числе с именами самого Кроули, Мэри Ллойд, Рудольфа Валентино, театрального

критика Джеймса Агате, Сэра Билли Батлина, художника Уильяма Орпена и скульптора Джейкоба Эпстайна. Стул Кроули был поставлен во главу большого банкетного стола в столовой, а по обеим сторонам от него расположились по три остальных стула. По имению бродили гуси и павлины, а на соседнем поле паслось стадо овец, часть из которых привезли из Брон — Эр-Айр. Также он договорился с самопровозглашенным «сатанистским художником» Чарльзом Пейсом о том, чтобы тот написал на стенах несколько кроулистских фресок по мотивам тех, что позже были обнаружены Кеннетом Ангером скрытыми под побелкой в Аббатстве Телемы.

Справедливости ради стоит отметить, что Пейдж наслаждался слухами, окружившими Болескин–хаус. В 1976 году во время радио–интервью с Ники Хорном хвастался: «Я не преувеличу, если скажу, что все люди, которые посещали это место и останавливались там на сколь–нибудь продолжительное время — месяц, скажем, — проходили через *весьма* драматические изменения в их личных жизнях и остальных сферах. Это совершенно невероятное место, а кроме того, оно не враждебно. Кажется, там раскрывается истинная правда, когда люди сталкиваются… с довольно необычными явлениями». Когда его спросили, как дом повлиял лично на него, Пейдж вяло и обдолбанно усмехнулся. «Весь дом был наполнен историями о людях, попавших в психушки из–за пьянства, самоубийствах и всем таком, понимаете?»

В начале семидесятых в охоте на раритеты «кроулеаны» Пейджу помогал его новый знакомый, писатель, продавец антикварных книг и эксперт по Кроули Тимоти д'Арк Смит. Тим, большой любитель крикета, жил в пешей доступности от стадиона Lord's Cricket Ground на севере Лондона. Он вспоминает, как Пейдж впервые пришел навестить его «в [его] маленьком офисе прямо рядом с Бейкер–стрит, на Глочестер–плэйс, году в 1970-м. Подозреваю, его послал ко мне Джеральд Йорк, бывший последователем Кроули, потому что я работал — и до сих пор работаю — над библиографией Кроули. Этот длинноволосый парень спустился в офис, а там у меня было мало вещей Кроули. У нас как раз был ремонт, и из маленького дребезжащего радио маляров играла поп–музыка — The Beatles, вероятно. Я сказал Джимми: «Боже, что за шум!“ — а он ответил: «Ну, вообще–то я этим и занимаюсь“. Я заметил: «Жуткая история“. Я понятия не имел, кто он, пока не увидел чек. Он просто пришел, чтобы купить у меня книги Кроули».

Они были редкими? «В то время он покупал кучу всего, ведь у него почти ничего не было. Теперь у него есть практически все

напечатанные книги, за исключением «Подснежников из сада викария» (1904 года), которой нет ни у кого — она действительно редкая. Она существует, одна копия хранится в Институте Варбурга, а у одного из моих друзей–книготорговцев была другая, но он продал ее — теперь она в Америке. Но эта книга и правда ужасно раритетна, так как я полагал, что все они были уничтожены таможней, в отличие от двух других [редких] текстов: «Белых пятен», который на самом деле довольно часто встречается, и «Баг–И–Муаттар».

Тим добавляет: «Мне не понадобилось много времени, чтобы понять серьезность его намерений. Он всегда был очень обаятелен. Но проблемой в его случае был тот факт, что, как и со всеми этими действительно знаменитыми людьми, с ним было ужасно сложно оставаться на связи. А в те дни, если ты покупал что–то за 250 фунтов, невозможно было держать это про запас». В результате, «у меня было несколько отличных вещей, которые ему не достались. Конечно, он гастролировал, а электронной почты или чего–то такого еще не было. И еще, будучи Джимми и будучи столь богатым (и это типично для многих богатых коллекционеров книг), он постоянно держал в мыслях, что кто–то может добавить нолик к цене».

Пейдж был также восхищен тем фактом, что Тим посещал Болескин, когда служил в армии в пятидесятых. «Мне сказали, что, если меня поймают на землях имения, [владелец], капитан Фуллертон спустит на меня собак». Вместо этого он вместе с другом «забрался на холм позади Болескин–хауса и сделал несколько фотографий. Мы видели, как Фуллертон с собаками рыскал вокруг». Впоследствии он отдал фотографии Пейджу. «Там было просто несколько любительских кадров, но как он обрадовался! Мы снимали с горы, на которой Кроули практиковался в скалолазании. Но Джимми сказал, что они ему пригодятся, ведь они так сильно изменили дом, и он был ужасно доволен получить их».

Джеральд Йорк, воплощение потомственного английского аристократа, много лет работавший секретарем Кроули и впоследствии ставший агентом Далай–ламы, помогая распространять тибетский буддизм на Запад, рассказал Тиму, что, после того как Фуллертон «обезумел» и застрелился, «[дом] купил молодой человек со слепой женой, новобрачные. Они прожили там всего месяц, после чего муж ушел, оставив слепую женщину скитаться вокруг. Джеральд сказал: «О, все это демон Абрамелин!“ С. Р. Кэммер рассказал мне, что он и стал причиной падения [Кроули]. Что он так никогда и не изгнал Абрамелина… что на середине выполнения ритуала он бросил его [и] оставил

демонов бродить вокруг. Была довольно хорошая книга о парне, который осуществил ритуал Абрамелина, и Джеральд попросил меня достать ее для него. Я прочитал ее и сказал: «Джеральд, этот парень говорит, что на песке в храме были настоящие следы копыт, оставленные ангельскими и демоническими сущностями на конях“. И Джеральд ответил: «Мне бы надо, черт возьми, надеяться, что они там были!“» Он ревет от смеха. «А потом Джимми купил его. Примерно такова была последовательность событий». Однако он никогда не посещал Болескин–хаус, пока Джимми был его хозяином. «Однажды я проезжал мимо с друзьями, мы ехали на машине и я подумал, не завернуть ли нам туда, но мои друзья не проявили интереса к этому. Но кто–то рассказывал мне, что там всегда были странные номерные знаки, на одном он видел Pan, там парковалась только машина с номером Pan».

Он считает, что порой Пейджем, возможно, пользовались те, кто заставлял его поверить, что более глубоко знаком с оккультизмом, чем было на самом деле. Например, он говорит, что тот «не волновался о Чарльзе [Пейсе]. Мне он совсем не нравился. Он зашел в книжный магазин, где я работал, — он был просто фокусником. Он зажег спичку и положил ее под руку. В смысле, знаете, суешь руку куда–нибудь, прежде чем показывать… В детстве я занимался фокусами, поэтому знаю все это. И я подумал: нет, мне этот парень не нравится. Он был хорошим художником. В некотором смысле кроулеанцем, но я думал…» Он корчит презрительную гримасу.

Тим утверждает, что никогда открыто не обсуждал О. Т.О. с Джимми, хотя это было первым, о чем он спросил, когда я пришел. «Вы член Ордена?» Тем не менее Дэйв Диксон полагает, что именно в то время, когда Пейдж познакомился с людьми вроде Энгера, Йорка и д’Арк Смита, его пригласили вступить в братство. «В магии предполагается, что ты встречаешь [кого–то], практически случайно, по указке судьбы, и этот человек будет обучать тебя». Однако разговаривать об этом с кем–либо невозможно, даже если бы сам Пейдж хотел этого, отмечает Диксон, ведь существуют четыре главных правила ритуальной магии: Знать, Бросать вызов, Желать и Хранить молчание.

«Знать — вы должны учиться. Нужно разузнать все об этом, прежде чем рисковать дальше. Бросать вызов — нужно иметь мужество на самом деле осуществить свое знание на практике. Желать — вам необходимо иметь внутренние резервы, чтобы вынести все это, вот почему вы можете практиковать магию и пасть морально, ибо сила вашего желания недостаточна, чтобы противостоять соблазнам. Это практически минное поле, на

котором с легкостью можно снести себе голову. И Хранить молчание — то есть заткнуться к чертям. Именно поэтому Пейдж, может, и упоминал об этом пару раз или ссылался на это вскользь, но, насколько мне известно, *никогда* не раскрывал карт и не говорил — да, вот во что я верю, это мое кредо и вот кто повлиял на меня. Как я сказал, это одно из правил, Хранить молчание…»

Есть ли в О. Т.О. евангелический аспект? «Нет. Суть магии состоит в том, что приверженцы самостоятельно открывают ее для себя. Кроме того, существует идея, что в этом путешествии ты встретишь кого–то, кто может сказать: так, отлично, тебе нужно держаться этой группы — или что–то еще, что направит тебя дальше. Но вы не встретите членов О. Т.О. на улицах в попытках завербовать людей. Это только по приглашению». То есть Джимми Пейдж не старался распространить учение? «Нет, он не занимался именно распространением учения. Однако он, очевидно, преднамеренно оставлял некоторые ниточки».

Причиной этого, я предполагаю, в основном было его стремление показать всему миру, что в Led Zeppelin было нечто большее, чем цепляющие риффы и фаллические образы, что в них была музыкальная сущность, созданная кем–то, чьи интересы и эрудиция заходили куда дальше ограниченности глупых металлистов, с которыми до сих пор по привычке сравнивали Led Zeppelin. Но по иронии судьбы попытки показать это таким образом только на много лет закрепили идею о том, что у Zeppelin было больше общего с Black Sabbath и Элисом Купером, чем, скажем, с Диланом и The Stones. Что Джимми Пейдж и Led Zeppelin были союзниками Сатаны. Как с кривой улыбкой говорит Тимоти д’Арк Смит: «Это всегда называли *черной* магией, не так ли? Они *хотели* в это верить…»

10
Всё, что блестит

Несмотря на все более вызывающее поведение группы на публике и довольно значительные продажи альбома, за кулисами почувствовалось ощутимое беспокойство, когда *Led Zeppelin III* скромно ускользнул и из американских, и из британских чартов после нескольких недель пребывания на их вершинах, в то время как *Led Zeppelin II* все еще пользовался успехом по всему миру. Привыкший бороться с огнем Питер Грант тотчас принялся уверять Джимми Пейджа, что, конечно же, никого в Atlantic не обеспокоил этот печальный спад. Все–таки в США было продано более миллиона копий альбома, а в Британии он получил статус золотого (за более чем 100 000 предзаказов) — годом ранее они устраивали щедрые вечеринки, чтобы отметить такие события. То, что второй альбом за предшествующий год разошелся тиражом в пять раз больше этого, если уж на то пошло, было ненормальным, — утверждал он, — не тем, что следует ожидать всякий раз, когда Zeppelin выпускают новый альбом.

Тем не менее в офисах Atlantic на Бродвее *чувствовалось* напряжение. Сравнительно говоря, *Led Zeppelin III* был коммерческим провалом. Складывалось ощущение — из вежливости скрываемое при Пейдже, если не при Гранте, — что группа подрубила сук, на котором сидела, выпустив нечто радикально отличное от выигрышной формулы, установленной их первыми двумя альбомами. Чтобы успокоить обе стороны, Грант предложил группе отдохнуть остаток 1970 года. То есть отбросить их первоначальный план отправиться в тур по Британии в Рождественский период и вместо этого вернуться в студию, чтобы продумать следующий шаг. Несмотря на то что он не пылал желанием сообщать это Пейджу, Грант понимал, что группе жизненно необходимо как можно скорее записать другой, желательно более показательный альбом. Если отправиться в студию сейчас, — утверждал он, — в этот раз им не придется спешить. Наконец–то группа сможет сесть и оценить свое положение, по–настоящему сконцентрироваться на том, что они делают. Казалось, он полагал, что настало время сорвать покров с их шедевра. Грант был столь заинтересован в возвращении группы на путь истинный, что даже отказался от предложения выступить в новогоднюю ночь на концерте в Германии, который должен был транслироваться по спутнику в целый ряд

американских кинотеатров и обещал принести миллион долларов. Позже он настаивал, что сказал «нет», потому что «выяснил, что звук, транслируемый через спутник, может искажаться из–за снежных бурь. Организаторы не могли поверить в это, но нас это не устраивало». В реальности же он в большей степени был озабочен дальнейшими перспективами группы в качестве записывающихся артистов. Он был уверен, что их следующий альбом, каким бы он не получился в итоге, решит их судьбу. Для Питера Гранта и Led Zeppelin, что бы они не сделали дальше, на кону было куда больше, чем несколько миллионов баксов, речь шла о всем их будущем.

К счастью для их обеспокоенного менеджера, группа согласилась с его аргументом и вернулась домой, чтобы несколько недель отдохнуть перед возвращением в студию. Были они готовы признать это или нет — они и по сей день, вероятнее всего, не готовы, — но даже они понимали, что необходимо сделать что–то, чтобы звездолет вновь полетел на всех парах. Как бы они ни смотрели на это, в любом случае пришло время им выпустить что–то действительно особенное, если даже только для того, чтобы доказать, что скептики и циники ошибаются. Было чудом, что они сделали именно это, выступив с альбомом, который теперь не только называется их самым большим студийным достижением, но и считается одним из величайших рок–альбомов во все времена.

Часть композиций уже была написана или находилась в почти готовом состоянии, и четверо участников группы источали уверенность, когда в декабре снова вошли в исландскую студию Basing Street. «У нас было немного риффов, — рассказал Джимми, — несколько отрывков. Задача состояла в том, чтобы поработать над ними и посмотреть, что получится. Под руководством, понимаете?» Получились спокойная, в духе Нила Янга композиция, названная *‘Down By The Seaside’*, полуакустические *‘Poor Tom’* и *‘The Rover’*, призрачная клавишная *‘No Quater’* Джонса и очень длинный инструментальный трек, с которым возился Пейдж, — пока без слов, просто приятная последовательность аккордов, постоянно нарастающих к захватывающему крещендо, нечто такое, что объединило бы акустическую и электро- строны Zeppelin в важнейшее музыкальное заявление. «Я не хочу рассказывать об этом — мало ли ничего не получится», — поддразнил он журнал *NME* в апреле 1970 года. Используя восьмидорожечную студию, которую он установил в доме в Пангборне, он с тех пор время от времени работал над этим треком. Это было, как он сказал мне, «в значительной степени мое дитя». Идея: «Сделать композицию с

одной гитарой в начале, а потом формировать остальное. А на самом деле — еще одну, где Джон Бонэм вступает для пущего эффекта, понимаете? Дать ей развиться, а затем произвести впечатление». Он улыбнулся. «И тогда там в конце будет такой потрясающий оргазм».

Записав демо–версии некоторых новых идей в студии Basing Street, в январе они на две недели вернулись в Хэдли Гранж. Они были поражены. Несмотря на всю ветхость имения, тогда, теплой весной Хэдли был олицетворением деревенской идиллии, где они могли играть роль порядочных рокеров. Бонзо надевал свою егерскую кепку и твидовый жакет и в выходные прогуливался по лесу, целясь в белок из дробовика. Теперь была зима, «холодная и сырая», — вспоминал Джонс. «Когда мы добрались до места, все вбежали внутрь, и была жуткая драка за самые сухие комнаты». Им было так холодно, что однажды ночью Коул выломал кусок перил с лестницы и кинул их в большой камин, находившийся в гостиной. «Вообще–то там было центральное отопление, но котел был установлен, наверное, еще в 1920-х, — рассказывал Джимми. — Помню, они пытались запустить его, но повсюду только пошел дым, поэтому затею бросили. У нас был камин в гостиной и все такое, но этого было недостаточно. Припоминаю, что как раз в моей спальне — на самом верху лестницы — постельное белье было мокрым [от влажности]. Счастье, что мы не подхватили бронхит или пневмонию». Однако очевидно, насколько он наслаждался атмосферой. Как позже вспоминал инженер Энди Джонс: «Все остальные стонали от холода, но Джимми был больше обеспокоен страшными звуками или чертовой летающей мебелью».

Через неделю, которую группа провела, сочиняя и репетируя новый материал, в Хэдли Гранж вместе с мобильной студией The Stones приехали Иэн Стюарт (в прошлом клавишник The Stones, а теперь — их гастрольный менеджер) и Энди Джонс. Провода микрофонов были протянуты через окна гостиной, стены которой были звукоизолированы приклеенными картонками из–под яиц. Все общение между группой и студией осуществлялось через камеру и микрофон системы видеонаблюдения. Не идеал, но эти самодельные приспособления придали записи свежесть и непосредственность, до тех пор плохо знакомые группе. Когда Стюарт разгружал грузовик, они обнаружили там и его фортепиано. В результате он добавил свою игру в стиле Джонни Джонсона, использовавшего все восемьдесят восемь клавиш, в несколько треков, над которыми шла работа, включая то, что Джимми именовал «номером самовозгорания» под названием *‘It’s Been A Long Time’* — позднее переименованный в *‘Rock and Roll’*, —

и другой готовый джем на основе *‘Ooh My Head’* Ричи Валенса, впоследствии также переименованный в *‘Boogie With Stu’* в честь Стюарта.

Такие счастливые случайности происходили в течение всего времени работы над альбомом. Другой трек — в итоге открывающий первую сторону — был основан на закрученном риффе Джона Пола Джонса, на создание которого его «вдохновило» прослушивание подобным образом обработанной композиции *‘Tom Cat’* с альбома Мадди Уотерса *Electric Mud* 1969 года (нацеленного исключительно на рынок белого рока). Он был назван просто *‘Black Dog’*, отчасти чтобы дать шуточную отсылку к источнику, но в основном в честь старого черного лабрадора, который бродил по землям и кухне Хэдли Гранжа. «Он был старым псом, — вспоминал Пейдж, — знаете, у них появляются такие белые усы вокруг носа?» Когда однажды ночью он пропал, «мы все думали, что он убежал куда–то покутить, [потому что], вернувшись, он проспал весь день. И мы думали: о, черный пес — мы называли его просто черным псом — был на гулянке. Так и было. Это стало дежурной шуткой. Каждый раз, когда кто–нибудь заходил на кухню, он по–прежнему спал…»

Получается, спрашивал я, что в песне, кажущейся на первый взгляд монстроподобной, полной куража и психосексуальности, в действительности поется лишь о разгульной жизни? «Нет, нет, она не об этом. Это было просто рабочее название, которое привязалось к ней». Этому противоречит Плант, написавший слова, который позже описал *‘Black Dog’* Кэмерону Кроу как нечто «вульгарное, в духе давай–сделаем–это-в-ванной». Однако Джимми непреклонен, добавляя: «Да, но вы знаете все эти подсознательные послания, которые выражаются в песнях. Я знаю, что Артур Ли [из Love] после этого написал песню под названием *‘White Dog’,* потому что его всерьез разозлила *‘Black Dog’*. Он думал, она была… понимаете, люди могут воспринимать вещи по–разному». Он считал *‘Black Dog’* чем–то негативным? «Думаю, да. Да, негативные коннотации», — он улыбнулся и отказался рассказать больше.

Артур Ли был не единственным, кто ухватил «подсознательные послания» — негативные или иные — из *‘Black Dog’*. В то время как меломаны поглаживали свои бороды, ценя позерские мрачные риффы — изначально все они были в размере 3/16, ухмылялся Джонс, «но никто не мог этого вынести!» — и пение Планта а капелла, основанное на недавно появившемся хите Fleetwood Mac *‘Oh Well’*, те, кто знал о страсти Пейджа к оккультному, предполагали, что название ссылается на какого–то баскервильского цербера, и мнение это подкреплялось строками

вроде «Глаза сияют, пылая огнем/И мысли мои лишь о тебе…» Но, как указывает писатель Эрик Дэвис, горящие глаза практически наверняка принадлежат самому Планту, и песня демонизирует не сексуальную силу «длинноногой женщины», о которой он поет, а, как выражается Дэвис, «собственное вожделение мужчины, которое ощущается как одержимость, идущая изнутри». К последнему куплету, не в силах «утолить свой голод», певец согласен на женщину, которая «будет держать [его] за руку».

Таким же образом трек *‘Rock and Roll’*, который на готовом альбоме стал следующим, появился из ниоткуда, пока группа изо всех сил старалась записать что–то другое. «Теперь мне кажется, что мы тогда работали над *‘Four Sticks’* или *‘When the Levee Breaks’*, — рассказал мне Джимми. — Я точно не уверен, над которой из них. Но это определенно была не одна из оригинальных композиций… Неожиданно, посреди записи Джон Бонэм заиграл начало *‘Keep A-Knockin’’* Литл Ричарда. И там, где должна была вступить группа, вступил я, сыграв рифф, который все вы знаете. Супер, в точку — прямо в точку! И мы продолжили по двенадцатитактовому блюзовому периоду, потом — стоп, не делаем это, давайте лучше так. Затем мы поработали над ней, и она была готова практически сразу». Это была одна из тех вещей, — сказал Пейдж, — которые могут случиться «только тогда, когда все работают вместе в таких обстоятельствах и все свободны делать это, не смотря на часы, располагая временем для работы именно тогда, когда чувствуешь себя погруженным в нее… никогда не зная точно, что ждет за поворотом».

Слова Планта, сочиненные, когда он пел один, ссылались к The Diamonds, The Monotones и The Drifters, ведь он хотел найти соответствующую тему, в то время как элементы гитарного соло Пейджа восходили к *‘Train Kept A-Rollin’’*. Но не обязательно знать это, чтобы уловить ретро–футуристичный дух номера, который оглядывался назад, в то же время совершенно явно несясь вперед безрассудным образом.

Зимняя атмосфера Хэдли с короткими днями и долгими ночами также внесла свой вклад в задумчивое настроение двух акустических композиций с альбома. Первая из них, *‘The Battle of Evermore’*, родилась у Пейджа с Плантом, когда однажды ночью они устроились перед камином, после того как остальные отрубились. «Помню, я спустился вниз одним вечером, и там лежала мандолина Джонси, — рассказывал мне Джимми. — У него постоянно была куча разных инструментов, которые валялись тут и там. Я никогда раньше не играл на мандолине, поэтому взял ее и стал забавляться, а в результате появилась *‘The*

Battle of Evermore'. Такого бы никогда не произошло, если бы мы просто записывались в обычной студии».

Сочиненный Плантом текст родился из идеи, которая впервые пришла к нему в Брон — Эр-Айр и была основана на его увлеченности «Властелином колец» — в частности, он упоминает Призраков Кольца, или назгулов, — и военной историей Средних веков. Где–то еще были отсылки к Битве на Пеленнорских полях из «Возвращения Короля», и под «Королевой Света» подразумевалась Эовин, под «Правителем Мира» — Арагорн, а «темным Лордом» почти наверняка был Саурон, в то время как «ангелы Авалона» были взяты прямо из кельтской мифологии, а именно из истории пограничных войн между Альбионом и его кельтскими врагами. Или, как он сказал журналу *Record Mirror* в марте 1972 года: «Альбион мог бы быть неплохим местом для жизни, но такой и была Англия, пока все не испортилось. Ты можешь жить в сказочной стране, если читаешь достаточно книг и интересуешься историей так же, как я, — Темные Века и все такое».

Позже, когда группа вернулась в студию Basing Street доделывать треки, Плант решил, что нужен еще один вокалист, который должен был петь мелодию иначе, чем он. Очаровательное камео досталось бывшей солистке Fairport Convention Сэнди Денни, чистый голос которой стал идеальным гармоничным контрапунктом сказочной мелодии Планта. «На самом деле это больше пьеса, чем песня, — объяснял Роберт. — И пока я пел о событиях из песни, Сэнди отвечала, будто бы чувствуя настроение людей на крепостных стенах. Сэнди играла роль городского глашатая, убеждавшего людей сложить оружие».

Zeppelin прежде уже имели некую связь с Fairport Convention. Басист последних Дэйв Пегг (ветеран, который продолжит выступать с Pentangle, Ником Дрейком, Джоном Мартином и многими другими) был старинным приятелем Планта и Бонэма еще со времен Брама, когда они играли с A Way Of Life, а также обе группы вместе джемовали в клубе Troubadour в Лос — Анджелесе во время американского тура Zeppelin предыдущим летом. (Fairport записывали там живой альбом, и джем с Zeppelin был включен туда, а группа была указана под псевдонимом The Birmingham Water Buffalo Society.) В сентябре они вместе развлекались на церемонии присуждения наград журнала *Melody Maker*, а месяцем позже, во время их отпуска, Джимми и Роберт посмотрели на новую группу Сэнди Fotheringay, когда те открывали шоу Элтона Джона в Роял Альберт–холле. В свою очередь Сэнди была шокирована энергетикой сессии. «Я покинула студию, слегка охрипнув, — рассказала она в 1973 году

студентке–журналистке Барбаре Чарон. — Ужасно чувствовать, что кто–то перепел тебя…»

Корни другого целиком акустического номера, возникшего во время их пребывания в Хэдли, тоже лежали во вдохновляющей поездке Пейджа и Планта в Брон — Эр-Айр, и в нем уже воплотилась их общая любовь и очарованность местом, которое станет, как показали семидесятые, их вторым домом в столь многих горько–радостных смыслах, — речь идет о *‘Going To California’*. С первого же прослушивания было очевидно, что это хвалебная песнь гению Джони Митчелл, чей альбом *Ladies Of The Canyon* — краеугольный камень зарождавшегося «фолк–рокового» звука Лорел — Каньон, выраженного идущими бок о бок Crosby, Stills & Nash (Грэм Нэш в то время был ее сожителем), Нилом Янгом (как и Митчелл, переехавшим из Канады, будучи очарованным пасторальным великолепием каньона, находившегося, по иронии судьбы, в самом сердце порочного блеска Голливуда, на который он образно и метафорически смотрел свысока) и «Милым Крошкой» Джеймсом Тейлором (лос–анджелесским наркоманом–трубадуром, чьи приторные мелодии противоречили непостижимому мраку его душераздирающих автобиографических текстов), — совершенно околдовал и Пейджа, и Планта. «Кто–то сказал мне, что есть где–то девушка, — пел Роберт, — в глазах которой любовь, а в волосах — цветы…» Или, как он выразился позднее: «Когда ты влюблен в Джони Митчелл, тебе действительно приходится писать об этом снова и снова».

Отсылки Планта к Толкиену есть и в самой откровенной поп–композиции альбома *‘Misty Mountain Hop’*, где танцующие туманные склоны, о которых идет речь, опять–таки основаны на образах из «Властелина колец», певец, похоже, аллегорически связывает племя хиппи, до сих пор считая себя его верным членом, с мифологически названными героями «Хоббита». Фактически, текст черпает вдохновение из реально случавшихся в Лондоне и в Сан — Франциско облав на наркотики, и логичное желание найти пристанище в месте, «на краю света, где духи летают…» Безумно сложный гитарный мотив Пейдж опять–таки «выдал прямо сходу», и однажды ранним утром, пока остальные спали, Джонс развил его на электропианино.

Был только один трек, над которым мучилась вся группа и который они в конце концов едва не забросили полностью, но им на выручку пришел удачно «заправившийся» Бонзо. В результате песня была названа в его честь *‘Four Sticks’*. Идея Пейджа заключалась в том, чтобы создать композицию с риффами, основанными на подобной трансу индийской раге, ритм которой

колебался бы между пяти– и шестибитным, но группа просто не могла ухватить это, пока Бонэм — вернувшийся поутру с ночной гулянки в Лондоне — не взял по две палочки в каждую руку, осушив предварительно банку пива Double Diamond, и не набросал весь трек всего за два подхода. Джимми вспоминал, как это было: «Когда мы репетировали этот номер, он играл как обычно. Но мы собирались его переделать и сделать еще одну попытку записи. [Бонзо] ходил посмотреть на Ginger Baker's Airforce и, вернувшись, он был совершенно загипнотизирован увиденным. Ему нравился Джинджер Бейкер, но он словно был в настроении: «Я ему покажу!“ Он вошел, взял четыре палочки — и вот оно, мы записали все за два подхода. Это все, на что мы были способны. Поразительно, что он вытворял. Раньше он никогда не играл в таком стиле. Я даже не помню, как каким было рабочее название этого трека. Но после этого он, несомненно, стал *'Four Sticks'*. Бонзо прямо–таки вывел его на новый уровень».

Однако лучше всего с четвертого альбома Zeppelin все помнят трек 'Stairway to Heaven' — «тот длинный», над которым Пейдж возился почти год, прежде чем наконец показал его группе в Хэдли. Это была одна из первых песен, над которой они действительно пыхтели, и на вторую ночь Роберт с Бонзо были отправлены в паб, пока Джимми уселся с Джонси, чтобы написать музыку для финальной версии, к репетированию которой группа приступит на следующий день.

Когда Джимми говорит об этом в 2001 году, в тридцатую годовщину со дня выхода альбома, его лицо по–прежнему выдает гордость тем, что теперь, вероятно, считается лучшей записью Led Zeppelin. «Когда я работал в студии и когда Джон Пол Джонс работал в студии, всегда было правило: не разгоняться. Повышение темпа было главным грехом. И я подумал: а что, сделаем–ка что–нибудь, что разгонится. Но этим мы, по правде говоря, и занимались в Led Zeppelin. Если темп начал ускоряться, не переживайте, оно находит свой темп. Не волнуйтесь, просто продолжайте играть вместе. Пока вы работаете над ним вместе, все в порядке».

Текст же был целиком написан Плантом. «Мы с Джимми просто сели у камина, и обстановка была замечательной, — вспоминал он годы спустя. — Я держал карандаш с бумагой и почему–то пребывал в очень плохом настроении. Потом, неожиданно, моя рука уже выводила слова «There's a lady who's sure all that glitters is gold/And she's buying a stairway to heaven…“ [«Есть леди, которая уверена — все то золото, что блестит, и она покупает лестницу в небо».] Я взглянул на эти строчки и чуть не выпрыгнул из кресла». Текст, объяснил он, «цинично описывал

женщину, которая получает все, что хочет, не отдавая ничего взамен». Джимми тоже был доволен, что в этом номере «предполагалось много двусмысленности, которая не встречалась раньше». На самом деле, текст понравился ему настолько, что он стал первым напечатанным на конверте альбома Zeppelin, «чтобы люди могли заострить на нем внимание».

Потому что он уже знал, что песня особенная? «Да. То есть на альбоме было много материала, который, как мы знали, был особенным. Но *'Stairway…'* мы действительно смастерили. Текст был фантастическим. Удивительно, что, даже имея перед собой текст, можно слушать что–то и не до конца разобрать слова, но составить свое впечатление, понимаете? В этом случае слова были на конверте, но у вас *все равно* создавалось свое понимание, о чем эта песня. И это было по–настоящему важно».

Больше слов появилось на следующий день, когда группа нота за нотой прорабатывала грандиозное странствие песни. «У меня есть снимок Роберта, сидящего на батарее, — вспоминал Ричард Коул. — Он сочинял текст *'Stairway…'*, когда Джон Пол вытащил блок–флейту. Всякий раз, когда они приступали к предварительным записям, Джон Пол приходил с целым вагоном инструментов, обычно разных акустических». Дела шли довольно гладко, за исключением того, что Бонзо поначалу нелегко давалось добиться синхронности в двенадцатиструнной части, как раз перед соло на электрогитаре. Пейдж вспоминал, как, «пока мы работали над этим, Роберт писал слова. Они действительно быстро приходили к нему. Он сказал, было похоже, что кто–то направлял его руку».

Ассистент инженера Ричард Дигби — Смит вспоминает это: «Они взбежали по лестнице, чтобы услышать получившуюся запись. Звучит потрясающе. Бонэм говорит: «Вот оно!“ Но Пейджи молчит. Он и вообще немногословен. Потирая рукой подбородок, он повторяет: «М–м–м, хм–м–м…“ — и никогда не знаешь, что он думает. Тогда Бонзо смотрит на него и говорит: «В чем дело?“ И Пейдж отвечает, что он уверен — они сделают лучше. Ну, Бонэм не очень доволен. «Вот так всегда — мы делаем отличный дубль, а ты хочешь перезаписать его“. Они спускаются обратно. Бонзо хватает палочки, пыхтя, шипя и ворча: «Еще один дубль — и все“. Он все ждет и ждет своего величественного выхода, и, конечно, когда вступают ударные, если предыдущий дубль показался тебе хорошим, то этот — просто взрывной. И когда они проигрывают запись, Бонэм смотрит на Джимми, словно говоря: «Вечно ты прав, негодяй“».

Прославленное ныне крещендо этого трека — вызывающее мурашки гитарное соло Пейджа — тоже пробовали записать в

Хэдли, но после трех часов неудачных попыток записать его как надо, Пейдж в итоге бросил эту затею. Вместо этого он решил отложить запись до возвращения группы в студию Basing Street. Отвергнув свой любимый Gibson Les Paul, он достал потрепанный старый Telecaster, который дал ему Джефф Бек. Он избегал наушников и предпочитал проигрывать аккомпанемент через колонки, как склонны делать солисты классической музыки, и Дигби — Смит вспоминал в *Mojo*, как Пейдж играл, облокотившись на колонку, а между струн у колков его гитары была воткнута сигарета. «На самом деле я сделал это гитарное соло экспромтом, — признал позже Пейдж. — Когда дело дошло до записи, я воодушевился и выдал три варианта. Они довольно сильно отличались друг от друга. Первая фраза у меня была разработана, а затем шла соединительная фраза. Я испытал их перед записью. То, которое мы использовали, было определенно лучшим».

Но даже Джимми Пейдж не мог предполагать, насколько невероятно популярной станет эта композиция. Теперь одна из самых известных и наиболее высоко оцененных песен в истории рока, бок о бок с такими соизмеримыми краеугольными камнями, как *'A Day In The Life'* The Beatles — притягивающая своей трехактной структурой с началом, серединой и захватывающим финалом, — *и 'Bohemian Rhapsody'* Queen — которая, в свою очередь, очевидно подражает легендарной грандиозности медленного развития музыки Zeppelin к ослепительному гитарному завершению, — *'Stairway to Heaven'* стала национальным гимном рока, треком, слава которого сейчас выходит далеко за пределы его первоначального контекста — несмотря на то что сам альбом стал одним из наиболее продаваемых за всю историю (уступая только *Greatest Hits* The Eagles). По последним подсчетам, *'Stairway…'* проигрывалась на одном только американском радио более пяти миллионов раз, хотя, как известно, никогда не издавалась в качестве сингла.

На деле, несмотря на огромное давление со стороны Atlantic, которая хотела выпустить *'Stairway…'* в Америке отдельным синглом, — поскольку успешные промо–синглы продвигались на американском радио, — единственным треком с четвертого альбома, который в итоге был издан в этом формате, стал *'Black Dog'*, отредактированная версия которого (с *'Misty Mountain Hop'* на стороне B) появилась в Америке 2 декабря, в итоге достигнув 15 позиции в чарте. «*'Stairway to Heaven'* вообще никогда не предполагалось выпустить в качестве сингла, — убедительно сказал мне Джимми. — Австралия выпустила ее на мини–альбоме, включив туда еще *'Going to California'* и *'The Battle of*

Evermore'. Может, они хотели украдкой сделать и сингл, но было слишком поздно заниматься этим, когда мы уже узнали. Но когда [Америка] сказала, что *'Stairway…'* должна быть синглом, я ответил: «Безусловно, нет". Суть была в том, что мы хотели, чтобы люди слушали ее в контексте альбома. Кроме того, я сказал, что она никак не поможет продажам альбома, потому что это *не* сингл. Я бы никогда не допустил недобросовестного отношения к этой песне. Я знал: сначала она станет синглом, а потом они захотят выпустить отредактированную версию — и я не хотел этого ни в коем случае».

Чувствовал ли Джимми, записывая ее, что она станет насколько чудовищно популярна и известна? «Что ж, я знал, что она действительно хороша, — сказал он, ухмыльнувшись. — Я знал, что в ней столько всего, что должно и правда сработать; знал, что ее будут приводить в пример как музыкальное произведение. Но я не… То есть, само собой, я никогда не ожидал… Я думал, что она вызовет шумиху, так сказать. Но, конечно, можно было только в своих сокровенных мечтах надеяться, что все сложится так, как это произошло. Такого я действительно не ожидал, но я всегда прекрасно знал, как хороша наша музыка. Из–за того, как она исполнялась».

Стала ли она лучшей песней, которую он написал, лучшей песней Zep? «Она определенно была вехой на одной из многих дорог Zeppelin». Думал ли он, как можно превзойти ее? «Нет, ведь это никогда не было целью. Это точно вовсе не то, чем надо заниматься, если хочешь продолжать создавать отличные вещи. Пытаться превзойти ее было бы сродни погоне за собственным хвостом. Никогда не предполагалось другой *'Whole Lotta Love'* на третьем альбоме и точно так же не предполагалось другой *'Stairway…'* на [следующем альбоме]. Что касается Zeppelin, они [звукозаписывающая индустрия] играли по старым правилам, а мы этого не делали. Альбомы были призваны характеризовать тот уровень, на котором мы пребывали, записывая их».

Однако прямо с момента выхода *'Stairway to Heaven'* появились те, кто утверждал, что она, как и многие более ранние песни Zeppelin, была непосредственно основана на работах других. Особенно заметно это было в случае с *'Taurus'*, треком с дебютного одноименного группе альбома Spirit 1968 года, инструментальной композицией с коротким пассажем, отдаленно напоминающим гитарную мелодию в начале *'Stairway…'*. В отличие от треков вроде *'Dazed and Confused'* или *'Whole Lotta Love'*, «заимствования» в которых ясно слышны всем, обвинения в частичной краже из *'Taurus'* для *'Stairway…'* куда менее убедительны. Если Пейдж, будучи поклонником Spirit —

доказательством чему может служить исполнение Zeppelin трека *'Fresh Garbage'* с того же самого альбома Spirit во время первых американских туров, где обе группы выступали в одних концертах, — испытал на себе влияние гитарных аккордов *'Taurus'*, то, что он сделал с ними, можно сравнить с тем, как если бы он взял дерево из сарая и построил собор, то есть начал все в некотором смысле с чистого листа. Точно так же утверждения, что Пейдж взял аккорды из песни под названием *'And She's Lonely'* группы The Chocolate Watch Band, с которой они вместе выступали еще во времена The Yardbirds, попадают совершенно не в кассу, равно как и предположения, что *'Stairway…'* структурно основана на *'Tangerine'*. Опять же, если бы это было так, предположение, что любая из этих песен предопределила появление такого знакового музыкального события, как *'Stairway to Heaven'*, просто нелепо. Пейдж, несомненно, был музыкальным коллекционером — мягко говоря, — и продолжит быть им, когда года будут проноситься мимо, словно огни проходящего поезда. И, конечно, *'Stairway to Heaven'* не появилась из ниоткуда. Однажды Джимми рассказал мне в интервью для BBC, которое они позже постыдно «потеряли», что, на его взгляд, корни его наиболее знаменитого музыкального творения лежали в тех же гитарных *'She Moved Through The Fair'/'White Summer'/'Black Mountainside'*, на которых он годами «точно настраивался», — но в этом случае авторство должно быть полностью приписано создателю того, что быстро стало, возможно, самым грандиозным и, конечно же, самым влиятельным музыкальным заявлением его поколения.

Учитывая все сказанное, для многих людей действительно великий момент на этом и по сей день грандиознейшем во всех отношениях и самом цельном альбоме Zeppelin был припасен на самый конец: *'When the Levee Breaks'*, старая мелодия «Мемфис» Минни (Маккой) и «Канзас» Джо Маккоя, которую группа преобразила в гипнотическую блюз–роковую мантру. Формально это была еще одна «оригинальная» вещь Zeppelin (хотя авторство и не было указано на конверте альбома, текст изначально принадлежал мужу и жене Маккоям, которые описывали великое наводнение на Миссисипи 1927 года, неистово заставляя гитары звучать в унисон, изображая шум идущего ливня), как и *'Whole Lotta Love'*, *'Bring It On Home'*, *'Lemon Song'* и другие более ранние песни, но то, что Zeppelin сделали с *'When the Levee Breaks'*, настолько превосходило звуковые характеристики оригинала, что в конце концов она стала практически совершенно новой работой — хотя это и не могло оправдать присвоение причитающихся авторам процентов (недосмотр был исправлен в последние годы,

когда было указано соавторство Мемфис Минни), особенно в отношении текста, где призывы Минни «Cryin' won't help you, prayin' won't do you no good/When the levee breaks, mama, you got to move» [«Плач не поможет тебе, молитвы тебя не спасут, когда плотина прорывается, надо бежать»] стали основой для собственных слов Планта.

В первую очередь огромная разница заключалась в грандиозном звучании ударных. «Она всегда была электрогитарной блюзовой песней, — рассказывал Джимми, — но я не мог себе представить, что, когда Джон Бонэм поставит свою ударную установку наверху, в большом зале [Хэдли], звук будет таким фантастическим». Известный как «Галерея Менестрелей», зал в Хэдли «был высотой в три этажа и таким образом напоминал зал собора. [Бонэм] просто начал играть на своей установке, и это звучало настолько потрясающе, что мы поспешили — давайте сделаем *'… Levee Breaks'*. Мы попробовали, и получился этот невероятный звук…»

Запись была сделана с использованием двух внешних микрофонов MI60, которые были закреплены на пролете лестницы и направлены к месту, где Бонзо сидел за своей установкой, в то время как Энди Джонс находился снаружи в мобильной студии и писал звук через два канала, которые он потом сжал, использовав итальянский прибор для создания эха под названием Binson, принадлежавший Джимми и применявший стальной барабан вместо обычной ленты. Как правило, на запись добавлялся отдельный микрофон для басового барабана, но и без усилителей удар Бонзо, эхом звучавший в огромном зале, был настолько мощным, что микрофон не потребовался. «Помню, как я сидел там и понимал, что это звучит крайне поразительно, — вспоминал Джонс. — Поэтому я выбежал из грузовика–студии и сказал: «Бонзо, ты должен это услышать". Он крикнул: «Эй, вот оно! Вот, как я слышал это!"» (И именно это последующие поколения продюсеров и звукорежиссеров будут слушать с тех пор, считая это лучшим образцом звучания ударных.)

У тебя все идет хорошо в Сети Мамаши Рейган, ты поешь и прыгаешь вокруг, тебе шестнадцать, и ты уже подцепил несколько девчонок. Когда миссис Рейган наняла тебя на должность конферансье в Oldhill Plaza, ты даже заработал несколько шиллингов, выходя на сцену в своем костюме и делая все объявления. Одним из лучших моментов было представление Малыша Стиви Уандера, когда 'Fingertips' были в чартах, — тем вечером они отставили свои стаканы с пивом и обратили внимание на сцену! Нет, это было не так хорошо, как быть в

группе, но близко к тому, ведь все смотрели на тебя и слушали, что ты говоришь. Потом ты выскакиваешь, натягиваешь джинсы и полосатую футболку и становишься модом, ходишь вокруг с важным видом и красуешься. И по–прежнему время от времени играешь.

Как–то субботним вечером, после двадцатиминутного выступления с Crawling King Snake ты заметил этого крепкого парня, который стоял впереди со стаканом пива и смотрел на тебя. Когда ты увидел, как он проходит к сцене после завершения сета, ты сперва подумал, не значит ли это, что приближаются неприятности. Такое порой случалось: какой–нибудь девчонке так сносило крышу, пока она смотрела на тебя, что ее трусики намокали, и в следующий момент ее чертов парень уже хочет на тебя наехать. Но этот парень подошел, сказав: «Я знаю, кто ты. Ты довольно хорош, но твоя группа — дерьмо. Тебе нужен кто–то столь же опытный, как я». На что ты ответил: «Ну, начало неплохое, так что у тебя за история?» Он сказал, что он ударник. Сказал: «Если хочешь, я приду сыграть с тобой, и посмотрим, что ты думаешь». Он был с тобой одного возраста, но выглядел старше, больше похож на одного из тех, с кем бы мог общаться твой отец, хотя твой отец, конечно, не стал бы общаться с паршивцем вроде этого.

И ты ответил — да, конечно, — и он пришел на следующую репетицию. И разрази меня гром, если он не был поразительным, фантастическим, невероятным — и громким. Но чертовски умелым — ты раньше никогда не слышал такого ударника. Но у вас уже был ударник, а этот парень… ну, он еще и был крикуном, не так ли? Почти таким же, как ты, и ты про себя подумал: «Погоди–ка, тут будет борьба. Этот парень чересчур *строптив». Он был из тех, кто не боится высказать свое мнение, а тебе этого не хотелось. Поэтому, когда он сказал, где живет, ты ответил: «Извини, дружище, это далековато, чтобы забирать тебя», — даже несмотря на то, что вы с друзьями жили всего в десяти милях от него в Киддерминстере. Он все же оставил тебе свой номер телефона, а ты сохранил его на всякий случай.*

Следующее, что ты помнишь, — это как позвонил ему. Группы приходили и уходили так легко, и было чертовски трудно найти подходящего ударника. И он пришел — ты надеялся, что, может, он немного поутих, но нет, без шансов, — и вы выступили вместе на нескольких концертах: в The Plaza, паре пабов и всех обычных забегаловках. Потом вы снова раскололись, но в этот раз не ты его бросил, это все он! Нахальный придурок! Но Джон постоянно уходил из групп в те времена. В половине случаев ты даже не знал, что он ушел, пока он просто не прекращал появляться на

репетициях и все такое. Этот козел имел обыкновение проворачивать такой трюк: он говорил, что хочет забрать барабаны их грузовика домой, чтобы почистить их. Это было знаком для тех, кто был в теме. Он не вернется. В общем–то это было довольно забавно. Он поступал так со всеми, прыгая, словно огромная толстая жаба с кувшинки на кувшинку. Это было довольно забавно, пока он не проворачивал этот трюк с тобой.

После этого вы время от времени натыкались друг на друга, как это в те времена происходило и с остальными из этого круга. Теперь он, правда, был уже женат на своей подружке Пэт Филлипс. Ты с трудом мог в это поверить, ведь ему было — тебе было! — еще только семнадцать. Но таким был Бонзо: никогда не угадаешь, что дальше произойдет с этим негодяем. А потом он стал отцом! Не то чтобы он остепенился. Однажды, когда он как раз снова собирался дезертировать — теперь из Nicky James & the Diplomats, — ты встретил его бегущим по улице с зажатой под мышкой бас–гитарой. «Скорее, — сказал он, — мне надо засунуть это в угольный сарай мамаши Пэт!» В этот раз он не только забирал свои барабаны, но стащил и чертов бас тоже! Но он был не особо искусным вором. Бас–гитара несколько недель лежала в сарае матери Пэт на Прайори Эстейт в Дадли. Но все знали, что она у него, и в конце концов Ники сказал ему подобру–поздорову вернуть ее, и он так и сделал. Никто ничего не сказал. В другой раз он бродил по клубу Cedar в этой дорогущей оранжевой замшевой куртке, которую он где–то стащил, и в итоге он продал ее по крайней мере трем разным людям, каждый из которых заплатил по десятке. «Черт возьми, Бонзо!» — смеялся ты. Иногда вы просто шли вместе по улице в западной части Брама, и люди переходили дорогу, чтобы избежать встречи с ним. Тебе ничего не оставалось, кроме как смеяться. Смеяться или плакать…

Порой ты был среди тех, кто избегал его. Хотя в конечном счете вы всегда снова сходились. Ты познакомился с Пэт, и она оказалась славной. И его мама с папой тоже были славными, даже несмотря на то что у их сына нечасто бывала нормальная работа, а ты был очередным длинноволосым бездельником, с которым он вечно шлялся, рано поутру воруя бутылки с молоком с порогов. Вы всегда были полны этим, определенно, были командой…

Записав ударные, группа смогла свободно катиться, занимаясь привычным делом и полностью контролируя это: напряжение нарастало со скрипучими риффами слайд–гитары Пейджа, а прерывистый вокал Планта прорывался стонами и вскриками сквозь стихийный зверский гул, гармоника певца помогла создать эффект водоворота, к которому Пейдж позже

добавил призрачное обратное эхо — по общему мнению, все замедлилось еще сильнее на стадии сведения, — чтобы создать наркотического блюз–рокового монстра. «Я скажу вам, что это было, — говорил Пейдж. — Это была попытка сделать по–настоящему гипнотизирующий рифф, по–настоящему гипнотизирующий, гипнотизирующий, гипнотизирующий, чтобы заманить тебя прямо внутрь. Как мантра, знаете?»

К концу января, надежно устроившись в студии Basing Street, где они приступили к работе над сведением треков, они имели в своем распоряжении четырнадцать песен на разных стадиях готовности: все восемь, которые в итоге будут использованы на альбоме, плюс незаконченные вещи вроде *'No Quater'* (которой придется дождаться их следующего альбома), *'Boogie With Stu', 'Night Flight', 'Down By The Seaside'* и *'The Rover'* (все они будут выпущены только через четыре года). Обсуждался вопрос о возможном релизе всех треков на двойном альбоме или даже — более радикально — на серии из четырех мини–альбомов. Однако Грант выступил против этих идей. После неоднозначной реакции повсюду на *Led Zeppelin III* теперь ему был необходим, как он знал лучше некуда, глубоко прочувствованный, хорошо сделанный, традиционно допустимый одиночный альбом с музыкой, которую поклонники Zeppelin найдут неоспоримой. Слушая, как группа работает над треками вроде *'Black Dog', 'Rock And Roll', 'Misty Mountain Hop', 'When the Levee Breaks'* и даже более сложной *'Stairway to Heaven'*, Грант понимал, что это у них в руках. Ничто не должно было им это испортить, решил он, и Пейдж был счастлив, что его «отговорили» от выпуска двойного альбома.

По рекомендации Энди Джонса Пейдж, Грант и Джонс 9 февраля прилетели в Лос — Анджелес, чтобы начать микширование записей в студии Sunset Sound. Когда самолет приземлился в Лос — Анджелесе, город был в центре землетрясения Силмар, эффект которого ощутился по всему штату, а в Сан — Диего треснула дамба, и строки из *'Going to California'* оказались пророческими: «The mountains and the canyons started to tremble and shake» [«Горы и каньоны задрожали и затряслись»] — и, возможно, это стало знаком трудностей, которые их ожидали. Ведь в тот самый день, когда они приехали, студия Sunset Sound, где ранее Джонс работал с группой под названием Sky, была обновлена и «полностью изменилась». Им пришлось использовать другую, незнакомую комнату, и итоговые результаты оказались не так хороши, как они ожидали.

«Нам надо было возвращаться домой, — рассказал Джонс, который позже признает, что у его желания находиться в Лос — Анджелесе был скрытый мотив — девушка. — Но я не хотел этого

и, думаю, Джимми тоже». Ведь последнего никогда не надо было долго уговаривать пожить в Лос — Анджелесе. «Мы неплохо проводили время, понимаете?» Однако когда через неделю они вернулись в Лондон и проиграли результаты работы остальным в студии Olympic, «это звучало отвратительно! Я думал, мне крышка!» Джимми был сбит с толку и взбешен. «По существу, Энди Джонс должен был быть повешен, выпотрошен и четвертован, — свирепствовал он. — Мы потеряли неделю, слоняясь где попало».

План состоял в том, чтобы подготовить альбом к релизу весной, и уже был забронирован мировой тур в его поддержку. Теперь эти планы требовали пересмотра, а Пейджу — опять–таки — приходилось вносить завершающие штрихи в альбом во время тура. Из поездки в Лос — Анджелес выжила только готовая версия ‘When the Levee Breaks’, и впоследствии Джимми описал ее как «один из [своих] любимых миксов», в частности, тот момент, когда песня идет к своей кульминации, где «все вокруг начинает двигаться, за исключением голоса, остающегося неподвижным».

Лучшие новости ждали Пейджа дома, когда он впервые стал отцом после рождения дочери в марте — которая была зачата им с Шарлоттой, как он позже объявил, во время их с Плантом рабочего отпуска в Брон — Эр-Айр в прошлом июне, — он назвал ее Скарлет Лилит Элейда Пейдж, «Скарлет» — в честь Алой Женщины Кроули (*англ.* Scarlet Woman), «Лилит» — в честь одной из дочерей самого Кроули. Однако времени для празднования было мало, и оно было драгоценным, ведь группа теперь играла их первый за год британский тур, кульминацией которого стала серия преднамеренно негромких, умышленно направленных на повышение репутации клубных концертов в конце марта.

Пока они были в Хэдли, они обсудили идею выступить по–новому, рассмотрев предложение Джи сделать несколько неафишируемых представлений в неожиданных местах вроде лондонского стадиона Waterloo или домашней арены Суррейского крикетного клуба Kennington Oval. Но, в конечном счете, тур «снова–по–клубам» был проще и лучше сочетался с их желанием продемонстрировать, что они воссоединяются с истоками своего творчества. «Зрителей становилось все больше и больше, но они все дальше и дальше отдалялись от нас, — объяснял Пейдж журналу *Record Mirror*. — Они превращались в пятна на горизонте, и мы теряли контакт с людьми — теми самыми людьми, благодаря которым мы взлетели в первые дни». Поэтому теперь они собирались выступать в «клубах вроде лондонского Marquee для точно такого же количества людей, как в самом начале, чтобы сказать спасибо тем промоутерам и зрителям. Делая так, мы

сможем гастролировать по всей Британии и выступать не только в тех городах, которым повезло иметь большие площадки».

Идея была достойна похвалы, но они упустили одну важную вещь: Zeppelin были востребованы куда больше, чем показал сравнительно скромный успех их последнего альбома, и, вместо того чтобы умаслить влиятельный костяк их поклонников (и критиков) «новаторским» шагом назад к маленьким залам, группа только разочаровала и охладила чувства тысяч фанатов, которые просто не могли попасть на площадки — хотя это и не означало, что они не пытались пробиться туда. Результат: пьяные кулачные драки, гражданские беспорядки и плохие заголовки. Или, как позже выразился Джимми: «Мы в любом случае были в проигрыше. Сначала нас обвиняли в надувательстве, а теперь — в том, что мы не выступали в местах, достаточно больших, чтобы все могли посмотреть на нас».

Однако для тех, кто достал билеты, начало тура в Ulster Hall в Белфасте 5 марта 1971 года стало историческим событием. Той пятничной ночью снаружи улицы полыхали стараниями мятежников, которые подожгли бензовоз, швыряя коктейли Молотова. Однако внутри такие же католики и протестанты могли наслаждаться разделенным переживанием, будучи свидетелями первого живого исполнения новых номеров вроде *'Black Dog', 'Going to California'* и *'Stairway to Heaven'* со свежего, еще не изданного альбома. Пейдж вспоминал реакцию на новый материал как «слегка вялую, но это было нормально, реакция была довольно хорошей — никто не знал, что это было, да и *мы* все еще разбирались в этом». На двойном диске *BBC Sessions* 1998 года, который включал выступление группы *In Concert*, записанное вживую в The Paris Cinema в Лондоне 1 апреля 1971 года и тремя днями позже появившееся в эфире программы Джона Пила на Radio 1, можно услышать: *'Stairway to Heaven*', в частности, «была сложной песней, чтобы действительно правильно передать ее. Правильно исполнить все эти движения, все изменения темпа, не ускоряя его, просто удерживая его верным». Тогда Пейдж впервые играл на гитаре с двумя грифами на сцене, и позже это станет частью его фирменного звука, «по сути, началом правильного освоения [им] гитарной гармонии».

За сценой, однако, Джон Бонэм, казалось, был менее обеспокоен изменениями ритма в музыке, чем временем закрытия баров разных отелей. После концерта на Боксерском стадионе в Дублине (как раз там, где надо) на рассвете он развязал ссору, вломившись на кухню отеля в поисках еды. Шеф–повар размахивал перед ним ножом, «достаточно большим, чтобы вырезать инициалы на бронтозавре», и Коул двинул Бонзо по

носу, сломав его и залив все вокруг кровью. «Ты мне еще спасибо за это скажешь, когда протрезвеешь», — сказал он ему, но Бонзо так и не сделал этого.

Что же касается творческого процесса, несмотря на возвращение в студию Olympic в апреле, а затем в июне, когда сессии втискивались между концертами в Европе, итоговые миксы четвертого альбома были доставлены студию Trident в Сохо для изготовления мастер–диска только в июле 1971 года — шестью месяцами позже завершения записи, — а еще несколько ацетатных дисков было изготовлено в то же время на битловской студии Apple. К тому времени они уже исполняли большую часть альбома вживую и 3 мая даже сделали свою единственную известную попытку сыграть *'Four Sticks'* на концерте в KB Hallen в Копенгагене. «Мы попробуем сделать кое–что, чего никогда раньше не делали, — сказал Плант зрителям. — Вполне возможно, мы провалимся…» Это пророчество практически буквально воплотилось в жизнь на последнем концерте европейского тура, состоявшемся 3 июля на футбольном стадионе Vigorelli в Милане, когда полиция по охране общественного порядка запаниковала, увидев вспышки огня в толпе и ворвалась внутрь со слезоточивым газом и дубинками, оставив множество зрителей окровавленными и избитыми. «Совершенно ужасно, — Пейдж содрогается от воспоминания. — На следующий день в газетах писали, что там кинули бутылку, но полиция просто провоцировала зрителей, и неожиданно это вышло из под контроля так, что вы и не поверите. Там было просто столпотворение, и негде было спрятаться от этого проклятого слезоточивого газа, он задел даже нас. После этого я был ужасно расстроен».

Альбом все еще не был издан, и в Atlantic скептически относились к решению начать в августе седьмой американский тур группы, который стартовал в Ванкувере в двадцать третий день рождения Планта, а один из руководителей компании и вовсе называл его «профессиональным самоубийством». Но билеты на все концерты были распроданы, группа была в ударе, а в Лос — Анджелесе, при выступлении в Forum, им устроили овацию стоя, когда они сыграли *'Stairway to Heaven'*. «Встали не все зрители, — рассказал мне Джимми. — Примерно двадцать пять процентов аудитории, но я подумал — эй, да это довольно неплохо. Они действительно были в движении, и я думал — здорово, прекрасно. На это мы и надеялись — знаете, что люди будут настолько чувствительны к нашей новой музыке. Ведь тогда альбом *все еще* не вышел…»

Когда процессы микширования и мастеринга были

завершены, появилась другая проблема. Как 3 сентября в Мэдисон–сквер–гарден объяснил зрителям Плант, они старались «получить обложку пластинки, которая бы выглядела так, как мы хотим», — что было намеком на все усиливающиеся закулисные споры с Ахметом Эртеганом и его новым первым заместителем Джерри Гринбергом об «идее», предложенной Джимми: конверте, не содержащем совершенно никакой информации и чего бы то ни было еще — упрямой попытке дать сдачи всем известным слухам о «надувательстве», которые преследовали их с самого начала.

Завершив тур двумя шоу в Гонолулу 16 и 17 сентября, группа насладилась несколькими выходными на Мауи, прежде чем улететь в Токио на два выступления в «Будокане», входившими в их первый японский тур из пяти концертов. Эти шоу были намного более длинными и разнообразными, чем любое из отыгранных ими прежде, и включали исполненные экспромтом каверы *‘Smoke Gets in Your Eyes’, ‘Bachelor Boy’* и *‘Please Please Me’*. «Мы немного издевались, — смеясь, рассказывал мне Джимми. — Для нас было шоком выйти там на сцену и играть для японских зрителей. Они поразительно вежливо относятся к тому, что слушают, и думают, что будет непочтительно шуметь, если музыка просто стала очень тихой, понимаете? В конце каждой песни они аплодировали, а потом неожиданно просто останавливались. Мы не привыкли к этому, приехав из Америки, где весь концерт люди пили, курили косяки и сходили с ума. В Японии на шоу было так спокойно, даже жутковато, что мы начали творить эти странные вещи, просто смеясь и отрываясь. Но в Zeppelin мы могли посмеяться. Мы наслаждались самими собой…»

Однако не похоже было, что Роберт и Бонзо особо наслаждались собой, когда в тот первый вечер они стояли за кулисами, «вытрясая друг из друга душу», как сказал мне Плант. Это было в конце выступления, и группа решала, что сыграть на бис. Но певец, чей голос сел во время исполнения последней части шоу, был в смятении. «Я сказал: «Я не могу больше, у меня нет голоса“. Бонзо ответил: «Раньше это никогда никого не волновало. В любом случае, ты никуда не годишься. Просто выходи и смотрись хорошо“. И я ему врезал! А потом нам пришлось вернуться на сцену». Так случилось, потому что они знали друг друга настолько хорошо, что могли вот так поссориться и все равно остаться друзьями, настаивал Плант. «Мы никогда не держали зла».

Возможно, и нет, но к тому времени все более непредсказуемое поведение Бонэма во время тура начало становиться проблемой. Когда промоутер Татсу Нагашима привел

его в место, которое он с гордостью назвал «самым элегантным рестораном Токио», Бонзо огорчился, что саке подается в малюсеньких чашечках и потребовал «пивную кружку или какой–нибудь ковш!» Позже той же ночью они нанесли визит во впоследствии ставшую знаменитой токийскую дискотеку Byblos, где Бонзо выразил свое неодобрение музыки, помочившись на диджея с балкона. Запихивая пьяного ударника в такси, Коул в конце концов сдался и бросил его прямо на улице всего в нескольких футах от входа в «Токио Хилтон», где они жили. На следующий день Бонзо и Коул купили самурайские мечи и, снова напившись тем вечером, начали разыгрывать поединок на мечах в отеле, рубя и разрезая все, что только могли: кресла, шторы, зеркала, картины. На бис они вломились в номер Джона Пола Джонса и вытащили его, спящего, в коридор, где он и провел остаток ночи. (Служащие отеля были слишком вежливы, чтобы разбудить его, и поставили ширмы вокруг его распростертого тела.) Когда срок их пребывания в отеле подошел к концу, «Хилтон» пожизненно отказал Led Zeppelin в обслуживании.

Настоящее удовольствие продолжилось после тура — по крайней мере, для Пейджа, Планта и Коула, — когда они решили не лететь прямо в Лондон вместе с Джонси, Бонэмом и Грантом. Вместо этого они расслабились до состояния Пейджи, Перси и Рикардо и решили сделать крюк на пути домой, заехав в Таиланд и Индию. Уже через несколько часов после прибытия в Бангкок эта троица превратилась в туристов, покупающих сувениры, когда они посетили Храм Изумрудного Будды, где Пейдж приобрел Пегаса, практически в натуральную величину изготовленного из золота, стекла и дерева. Коул также купил «трехфутового в высоту и трехфутового в ширину» деревянного Будду, которого он в шутку сравнил с Питером Грантом. Той ночью они посетили популярный бангкокский квартал красных фонарей, где, по настоянию их шофера Сэмми, провели вечер, выбирая девушек по номеру и наслаждаясь бесконечно сменяющими друг друга сеансами массажа и секса. Или, как заметил Джимми, возвращаясь домой той ночью: «Пожалуй, именно здесь изобрели понятие «затрахать до смерти“».

Из Бангкока они прилетели прямо в Бомбей, где поселились в отеле «Тадж — Махал» напротив арки «Ворота в Индию», и провели там следующие четыре дня так же, как и в Бангкоке: покупая сувениры, чтобы привезти их домой (в том числе и резные шахматы из слоновой кости для Пейджа), посещая квартал красных фонарей и зависая на местной дискотеке, где Джимми вышел, чтобы поджемовать с несколькими потрясающими местными музыкантами на их сделанных в Японии гитарах.

Однако удовольствия неожиданно закончились, когда они уговорили нанятого гида мистера Разарка привести их на обед «туда, где [*он*] ест», результатом чего стали «жуткие приступы диареи», как выразился Коул.

Они прилетели домой в Лондон через Женеву и немного передохнули перед их британским туром из шестнадцати концертов, начавшимся 11 ноября в ратуше Ньюкасла — тремя днями позже выпуска четвертого альбома Zeppelin в США и неделей раньше его долгожданного появления в Британии. Заглавия не было, и поклонники просто решили, что он называется *Led Zeppelin IV*. В конце концов, ни один из альбомов Zeppelin не имел называния, только номера. Но никто не понял, пока на это не указали рецензии, что у нового альбома не было даже номера — на складном конверте не было надписей и никакой информации, даже логотипа Atlantic. Британский тур сейчас был в полном разгаре, и нужно было некоторое время, чтобы все значение обложки нового альбома Zeppelin стало предметом обсуждения дома и за границей. Единственным намеком на название были четыре нарисованных от руки символа, лаконично украшавшие внутренний коричневый конверт, и все они теперь воспроизводились в сценических образах, а Пейдж даже носил специально связанный свитер, на котором был изображен его собственный символ — похожий на слово «ZoSo».

Даже более необъяснимым, чем альбом без названия, для некоторых фанатов стало введение нового невероятного акустического сета. Это был новый отрезок шоу, впервые исполненный в США, когда они сидели на стульях, пробираясь сквозь *‘Going to California’, ‘That’s The Way’* и *‘Bron–Y–Aur Stomp’*. Плант, использовавший акустическую секцию как шанс передохнуть в середине выступления, был вынужден наорать на фанатов: «Заткнитесь и слушайте!» — прежде чем добавить примирительное: «Поцелуйте нас…» Тур достиг своей кульминации, ознаменовавшейся двумя вехами — пятичасовыми концертами в Лондонском Имперском бассейне (теперь — «Арена Уэмбли») 20 и 21 ноября. Они получили название «Электрическая магия», и в этот раз была даже афиша, включавшая Stone the Crows, а также Bronco в субботу и Home — в воскресенье. Фестивальная атмосфера обоих представлений была поддержана исполнением новых цирковых шоу, в том числе с участием свиней (с огромными накрахмаленными воротниками на шеях), фокусников и жонглеров. «Это большое цирковое представление не было моей идеей, — сказал Джимми. — Возможно, это придумал Питер Грант. Я, честно говоря, не знаю, насколько это

было успешно. Электрические кролики из электрической шляпы», — ухмыльнулся он.

Люди, однако, вынесли с собой из Имперского бассейна абсолютную силу музыки. Совершенно иное заявление от группы, которая тогда, весной, прошлась на цыпочках по своему новому материалу, — здесь были Zeppelin в своей полной, неостановимой силе. Как Рой Холлингворт написал в рецензии для *Melody Maker*: «Они не пощадили ничего, просто ничего. Это была не работа. Это был не концерт. Это было событием для всех».

Через две недели после окончания тура альбом занял первое место в британских чартах, и количество заказов на него было столь велико, что вновь образованной компании Ричарда Брэнсона Virgin Records пришлось установить специальные стенды для продажи одного только этого альбома. В Америке альбом добрался до второй строчки, где задержался на пять недель, уступая первое место *Tapestry* Кэрол Кинг. Шесть месяцев спустя, благодаря ошеломительному числу проигрываний *'Stairway to Heaven'* по радио (несмотря на то что она по–прежнему не вышла в качестве сингла), он все еще высоко держался в американских чартах. Фактически, пройдет еще три года, прежде чем альбом окончательно выскользнет из американского Топ — Сорок, приближаясь к первым 25 миллионам проданных копий и поразительно влияя на каждое последующее поколение рок–групп — неизмеримо, но несомненно.

Но не все отзывы, полученные вскоре после релиза альбома, предсказывали его окончательное возвышение. В Британии журнал *Sounds* назвал его «сильно переоцененным альбомом», где *'Black Dog'* громыхает «с грацией и изяществом деревенской курицы», в то время как *'Stairway to Heaven'* «драматически окутывает мраком, а повторяющиеся части сначала пробуждают скуку, а после — кататонию». Журнал *Disk & Music Echo* ближе подобрался к истине, но все же был только равнодушен, написав: «Если *Zep III* давал первые намеки на то, что их музыка будет далеко не ограничена тяжелым роком, то этот новый альбом подчеркивает их раскрывающуюся зрелость». На этот раз право оценить альбом досталось *Rolling Stone*, где будущий гитарист Патти Смит Ленни Кайе описал его как «альбом, выдающийся своей неброской и изящной утонченностью», одобряя его «абсолютное разнообразие… невероятно острый и точный вокальный динамизм [и] самые искусные аранжировку и представление, которые когда–либо делал Джимми Пейдж».

По иронии судьбы, их решимость обойти легкое навешивание ярлыков, сделав конверт альбома настолько анонимным на вид, насколько это было возможно, привела к тому, что огромная

часть мифа Zeppelin теперь укоренилась в общем и личном восприятии его истинного «значения». Заключенная в рамку фотография старого седого отшельника — согнувшегося под весом огромной вязанки хвороста, лежащей на его спине, — висит на стене с ужасно облупившимися обоями, следующий фрагмент которой, как можно увидеть при раскрытии внешней обложки складного конверта, разрушен, и через него видны старомодные дома ленточной застройки, над которыми возвышается муниципальная высотка, определяющий символ современности в Британии ранних семидесятых, — взятый с настоящей фотографии нового многоэтажного жилого дома в Ив — Хилл в Дадли, где Бонэм еще недавно жил со своей молодой семьей и который был в конце концов снесен в 1999 году.

«Когда я жил в Пангборне, — рассказывал Джимми, — я постоянно ходил по секонд–хендам в Рединге, доставая там мебель и всякую всячину. Однажды со мной пошел Роберт, и он заметил фотографию с Отшельником. Это произошло в том секонд–хенде на углу. Я не имею в виду антикварный магазин, я говорю о настоящем сомнительном секонд–хенде, где вещи были грудами навалены повсюду, ну, вы понимаете. Роберт заметил фотографию и купил ее. И хорошо заметил, знаете ли. Идея использовать ее на альбоме заключалась в том, чтобы показать прогресс… Это действительно было сделано довольно тонко. Старое разрушается, и строятся новые дома. Теперь они не выглядят такими уж новыми, не так ли? Но тогда выглядели. И старое осталось на стене».

Конечно, разговор о «фотографии Отшельника», символизирующей «старое», неизбежно приводит к дальнейшим предположениям о других мотивах, побудивших Пейджа использовать картинку. На внутренней стороне складного конверта был «рисунок, который нарисовал мой друг» карандашом и золотой краской. На нем была изображена другая, более очевидно оккультная фигура Отшельника, на этот раз стоящего на вершине крутого склона горы. Держа в одной руке свой посох, или жезл, а в другой — высоко поднятую горящую лампу, он смотрит прямо вниз на крошечную фигуру молодого человека, преклонившего колено и широко раскинувшего руки в мольбе, и дальше, на извилистый путь, который тот проделал из своего дома в маленьком городке в отдалении, где видны церковь и едва различимая колокольня.

Хотя на конверте альбома и не был указан автор, иллюстрация была выполнена таинственным другом Пейджа по имени Баррингтон Коулби (не «Колби», как обычно указывается) и озаглавлена «Вид в полумраке или переменном свете». «Рисунок

был моей идеей, — рассказывал мне Джимми. — Кое–кто говорит, что там есть аллюзии на [викторианского художника] Уильяма Холмана Ханта, но это не так. На самом деле идея появилась от карты Таро «Отшельник», и, следовательно, восхождения к путеводной звезде и свету истины. Всему свету, так сказать…»

Здесь есть два интересных момента. Первый — кто такой Баррингтон Коулби? При всестороннем исследовании не обнаруживается ничего о нем или его работе, только две другие картины, обе исполненные в заметно сходном стиле с «Отшельником» на конверте Zeppelin. В таком случае, возможно, он не был профессиональным художником. Друг Пейджа, который теперь, кажется, жил в Швейцарии — идеальное место, конечно, чтобы поддерживать наличие столь скудных сведений о себе, что можно казаться загадочным; кое–кто предполагал, что у него либо был другой, вероятно, личный источник дохода — либо что его вовсе не существовало. Что «Баррингтон Коулби» — это просто псевдоним самого Пейджа, имевшего подготовку художественной школы. Естественно, никто из Zeppelin, похоже, никогда не встречал Коулби. Как сказал мне Джимми, «это была иллюстрация, нарисованная моим другом, которую я предложил для внутреннего разворота альбома, и все согласились». Так и было.

Какой бы ни была правда, второй и более важный вопрос, связанный с иллюстрацией, которой столь щедро было отведено место на конверте четвертого альбома Zeppein, — это то, что она значила в субъективном смысле. Как заметил сам Пейдж, рисунок был явно основан на карте Таро «Отшельник» — символе уверенности в себе и мудрости. Отсюда и указание на его связь с «восхождением к путеводной звезде и свету истины». Возможно ли, что смысл его был более глубок, чем сказано в этом и так вполне подходящем объяснении? В О. Т.О. восьмая, девятая, десятая, одиннадцатая и двенадцатая степени — то есть высшие уровни Порядка, от Совершенного Понтифика Просвещения вплоть до Внешнего Главы Ордена (уровень, которого достиг Кроули), — известны как Триада Отшельника. Некоторые полагают, что Отшельник в оккультном смысле также синонимичен Магу — или Мастеру Магу. Цитируя «Книгу Тота» Кроули: «… один из его [Отшельника] титулов — Психопомп, проводник души сквозь низшие сферы. На это символически указывает его Змеиный Жезл… За ним следует Цербер, трехглавый Пес Ада, которого он приручил. Эта Карта показывает все таинство Жизни в ее самых секретных трудах». Другими словами, и Отшельник, и Маг представляют собой путеводные огни, духов–наставников для малых созданий — то есть

человечества. Таким образом, будет ли это разыгравшимся воображением — предположить, что Пейдж, признавший себя последователем Кроули, намекал, что истинный путь к знанию — или, по крайней мере, «дорога, на которой он стоял», перефразируя *'Stairway to Heaven'*, — проходит через оккультные верования Алистера Кроули, Элифаса Леви и остальных, вплоть до царя Соломона и даже самого Еноха? Более того, как замечает Дэйв Диксон: «Если вы поднесете складной конверт к зеркалу, под Отшельником можно разглядеть очертания черного пса, у которого, кажется, две головы, хотя у Цербера их и было три. Так много ли надо, чтобы представить, что у этого черного пса есть и третья голова, просто ее хуже видно, возможно, она отвернута от нас?»

Оккультные отсылки конверта альбома — и самого альбома — не заканчиваются на этом. Оригинальная виниловая пластинка была вложена в коричневый внутренний конверт, с краткой информацией на одной стороне и текстом *'Stairway to Heaven'* — на другой. Витиеватый шрифт, использованный для набора текста, тоже был предложен Пейджем и позаимствован из журнала об искусствах и ремеслах девятнадцатого века *Studio*. «По моему мнению, надпись была столь интересной, что я нашел кое–кого, чтобы разработать весь алфавит». В левом углу было маленькое изображение джентльмена елизаветинской эпохи, держащего книгу, а позади него были выгравированы какие–то мистические надписи. Никто никогда не был способен предложить объяснение того, кто это мог быть. Дэйв Диксон, однако, полагает, что на рисунке изображен доктор Джон Ди, придворный маг и астролог королевы Елизаветы I. В соответствии с «Магическими дневниками Алистера Кроули» под редакцией Стивена Скиннера, «система енохианской магии [Ди] была одним из краеугольных камней практики Кроули. И Ди, и Кроули считали, что эти духовные практики должны быть задокументированы так же детально, как лабораторные заметки химика или физика, или даже еще более подробно, ведь основы магической практики часто даже более изменчивы, чем основы физических наук. Ирония в том, что Кроули считал личного секретаря Джона Ди Эдварда Келли одной из своих прошлых инкарнаций, обращая внимание на родство духа, простирающееся на три с половиной века оккультной практики».

Однако глубина очарования Пейджа оккультным более очевидно проявилась на другой стороне коричневого конверта в четырех нарисованных от руки символах (или знаках), которые были размещены в верхней части страницы: по одному на каждого участника группы. Впервые они были представлены

публике в серии реклам–тизеров, опубликованных в музыкальной прессе за несколько недель до выхода альбома. В каждой из них была изображена одна из предыдущих обложек альбомов Zeppelin вместе с одним из символов, а все символы вместе, очевидно, показывали, что здесь кроется тайна, которую еще предстоит разгадать.

Это опять же была идея Пейджа, с которой группе пришлось смириться, хотя они и не понимали до конца, о чем он их просит. Расположенные в магическом порядке, где два наиболее сильных символа — Пейджа и Планта — стояли снаружи, чтобы защитить два более слабых, стоящих внутри, каждый из них был наделен очень специфическим значением. (Сэнди Денни тоже был дан символ, изображенный рядом с *'The Battle of Evermore'* — три треугольника, древний символ божественной природы, практически наверняка выбранный для нее Пейджем или Плантом, отчасти в шутку, чтобы обозначить ее участие в записи трека.)

Но если Пейдж и Плант представили свои собственные знаки, то Джонс и Бонэм удовольствовались теми, что они нашли в книге, которую Джимми дал им для выбора, — «Книге знаков», сочинении Рудольфа Коха 1930 года. Учитывая, насколько удачными были выбранные знаки, похоже, Пейдж знал, что делает. Джонс взял себе символ, который нашел на 32 странице книги Коха, — одиночный круг, разделенный на сектора тремя заостренными овалами Рыб, символизирующий человека, уверенного в себе и знающего (отчасти из–за трудности аккуратно нарисовать его), — как раз теми качествами, которые, помимо его музыкальности, Джон Пол олицетворял в Zeppelin. Также здесь прослеживалась и оккультная связь: этот символ появлялся в разных эзотерических текстах, например, у розенкрейцеров. Три пересекающихся круга Бонэма — обнаруженные на 33 странице книги Коха — символизировали триаду человек–жена–ребенок. Опять же, совершенно в точку, ведь каждый, кто знал Джона, сказал бы, что за лопающим пиво и разносящим комнаты Бонзо, ставшим героем гастрольных легенд, скрывался любящий домашний уют семьянин Бонэм. Как и в случае с Джонсом, выбор Бонэма имел оккультные отголоски: три пересекающихся круга также встречаются в Таро, где они представляют три эволюционные эпохи Осириса (прошлое), Исиды (настоящее) и Гора (будущее) — еще один принцип Кроули и О. Т.О.

Когда Джонс обнаружил, что Пейдж и Плант на самом деле сами придумали собственные символы, он был не слишком доволен. «Как всегда!» — бушевал он. Но, как впоследствии

сказал мне Джимми: «Они все могли посмотреть в книгу, и мы с Робертом тоже. Но если кто–то хотел сделать собственный знак или что–то добавить, он был волен сделать это».

Стоящий крайним справа знак Планта — круг с пером внутри — был выбран им, как он объяснил позже, потому что это был «символ, на котором основывались все философии. Например, во многих индейских племенах он обозначал мужество. Мне нравится, когда люди устанавливают истину. Без шуток, в этом и есть смысл пера в круге». Знал ли Плант, что заключенное в круг перо изначально было знаком Маат, египетской богини правосудия и справедливости, и оккультным символом писателя, или нет — но Пейдж точно знал об этом. Оригинал можно найти в книге «Священные символы Му», написанной автором с интересным именем — полковником Джеймсом Черчвардом.

Единственным символом, который оставался действительно загадочным, стал первый слева знак, выбранный Пейджем — тот, который можно было прочитать как «ZoSo». Хотя он никогда не намеревался придать ему сходство со словом, учитывая затянувшееся отсутствие какого–либо рационального объяснения его значения — гитарист обычно молча смотрел на любого, кто был достаточно груб или глуп, чтобы прямо спросить его об этом, — знак Пейджа и по сей день продолжают назвать «ZoSo».

Он всегда избегал говорить об этом, и я был захвачен врасплох, когда однажды во время обсуждения таинственной обложки четвертого альбома я просто спросил Джимми, что значит «ZoSo» и он, как ни странно, ответил мне. Прежде всего, однако, он объяснил, что изначальная идея для альбома, которая была у него, заключалась только в одном символе. «Но это казалось нечестным». Из этого я сделал вывод, что он предполагал использовать его собственный символ ZoSo. Нет, ответил он: «Им не должен был стать ни один из известных вам символов. Это должно было выглядеть подобно клейму ремесленника. Знаете, они использовали такие…» Как печать? «Да… Я собирался сделать что–то подобное. Но в итоге мы подумали, что это было не совсем правильно, ведь кто–то бы остался недоволен. И в конце концов мы сделали четыре знака».

Но почему? Почему бы не назвать альбом в традиционном стиле? «Изначально, потому что они [музыкальная пресса] продолжали обвинять Zeppelin в навязчивой рекламе, и мы хотели выпустить альбом, на обложке которого не будет никакой информации или чего–то подобного. Но мне пришлось лично пойти и поспорить об этом со звукозаписывающей компанией. Поэтому альбом так долго не выходил, ведь они хотели поместить название на обложку. Но я пришел туда с Питером и

остался там и после его ухода, разговаривая с ними об этом. В итоге мы сошлись на том, что на обложке будет символ. Не знаю, откуда я это взял, но я сказал: «Нельзя поставить один символ, потому что невозможно будет прийти к согласию, каким он должен быть. Давайте сделаем четыре символа, и каждый сможет выбрать свой“. И четыре символа также превращали его в *Zeppelin IV*, так что процесс был довольно органичным».

И что означал ваш знак? «Ну, — вздохнул он, — давайте просто скажем, что мы нарушали множество правил, и в этом был наш замысел». Он сделал паузу, и затем: «Мой символ был связан с заклинанием и заклинающим. Больше я ничего не скажу об этом». С легкой усмешкой: «Знаете, что обозначает символ Роберта?» Напомните мне. «Американских индейцев и мужество. Хотя также можно сказать, что он связан с французской горничной, щекочущей чью–то задницу. Но я этого не говорил…»

«Заклинание» и «заклинающий» — значит, знак имел магическую силу. Но заклинать что? Власть? Благополучие? Успех? Как говорит Дейв Дикинсон: «Единственная причина, по которой люди заинтересованы в магии, — это тот факт, что им интересна власть. Ты используешь навыки, которыми обладаешь, чтобы облегчить свою участь, каждый так делает». Получается, это должен был обеспечить символ ZoSo для четвертого альбома Led Zeppelin? Что ж, он определенно стал их самым успешным альбомом. Но было ли в этом что–то еще?

Первое появление символа, очень похожего на ZoSo, произошло в классическом произведении 1557 года Ars Magica Arteficii герменевта по имени Дж. Кардан. Он долго не встречался в печати, но репродукцию того же символа теперь можно найти в опубликованном в 1982 году «Словаре оккультных, герменевтических и алхимических знаков» Фреда Геттингса. На 201 странице в разделе Символов Планет знак планеты Сатурн представляет собой не что иное, как символ ZoSo Кардана. Так как Пейдж Козерог, а этим знаком Зодиака управляет Сатурн, вряд ли это было простым совпадением (особенно если вспомнить, что, в соответствии с учением Кроули, совпадений не существует). Тот же символ использовал другой знаменитый Козерог, Остин Осман Спейр, художник–визионер, приверженец Кроули и еще один любимец Пейджа. Спейр был известен под магическим именем «Zos».

Однако важно помнить, что ZoSo — это не слово и не имя, а магический знак, символ, составленный из нескольких частей. Таким образом, мы можем быть вполне уверены, что Z, прорисованная как [тут знак] — это стилизованное изображение астрологического знака Козерога, в то время как o–S–o, видимые

как [второй знак], — скорее всего, отсылка к кроулевскому 666. Оккультные наблюдатели полагают, что здесь также есть связь с малоизвестной работой Кроули под названием «Красный дракон» — еще один оккультный термин для энергии Кундалини, или восходящей сексуальной энергии, которую необходимо поднять по позвоночнику для достижения бессмертия. Опять же, если Пейдж умышленно использовал это как часть своего заклинания, то нет сомнений, что именно четвертый альбом Zeppelin подошел ближе всего к тому, чтобы подарить ему это «бессмертие».

Конечно, за прошедшие годы появлялось множество других подобных теорий, объясняющих, что на самом деле означает ZoSo. Например, o–S–o кажется очень похожим на алхимический знак Меркурия, крылатого посланника из древних мифов, и потому некоторые полагают, что ZoSo символизирует внетелесный опыт, или ритуал тантрического секса, который используется, чтобы объединить миры живых и мертвых — свет и тьму — и открыть секреты Вселенной. Другие провозглашали теорию о том, что ZoSo означает Цербера, трехглавого пса–стражника при вратах ада, или что символ как–то связан с пирамидой Джосера в Египте. Кое–кто даже утверждает, что это просто шутка, позаимствованная у персонажа детской книжки «Любопытный Джордж–обезьянка», известного под именем ZoSo. Но все это ложные пути, которые никуда не ведут.

В конечном счете, если только Джимми Пейдж не решит когда–нибудь рассказать об этом более подробно — что крайне маловероятно, — мы никогда этого точно не узнаем. Но вернемся снова к этим словам — «заклинать» и «заклинающий». Очевидно, ZoSo — оккультный символ. Как бы вы ни понимали это, Пейдж не шутил, когда выбрал его. Как он сказал Нику Кенту в 1973 году: «То, что ты отдаешь, всякий раз возвращается к тебе. Группа — прекрасный пример тому, просто потому что при работе в ней ощущается потрясающая химия». Он добавил: «В астрологическом смысле она, несомненно, очень могущественна». Или, как через год он рассказал Крису Уэлшу в интервью для *Melody Maker*: «В группе действуют могущественные астрологические силы. Я уверен, наш успех связан с ними».

По иронии судьбы, после выхода альбома главные попытки разгадать его оккультные отсылки были сосредоточены на толковании *‘Stairway to Heaven’* с учетом популярного в семидесятых и восьмидесятых — то есть до изобретения компакт–дисков — убеждения, что, проиграв пластинку назад, можно услышать сатанинское послание. По словам пастыря Якоба Аранцы из Луизианы, который выпустил буклет под названием «Маски срываются при проигрывании наоборот: Разоблачение

обратных сатанинских посланий рок–н–ролла», там содержится текст: «Никому этого не избежать! Мой дорогой Сатана!» Учитывая серьезный интерес Пейджа к оккультизму, это совершенно несерьезное заявление просто абсурдно.

С тех пор, однако, некоторые религиозные фундаменталисты выступили с более подробными жалобами на предполагаемое «сатанинское» значение песни. Лучший пример этого содержится в в книге американского писателя Томаса Френда «Падший ангел», вышедшей в 2004 году, которая бесконечно старается «доказать» — с помощью детального анализа четвертого альбома, — что Джимми Пейдж не только был одержим оккультизмом, но и вступил в особое соглашение с тремя остальными участниками Led Zeppelin с целью низложить христианство и «обратить» публику, покупающую рок–музыку по всему миру, в дьяволопоклоннническую веру в Сатану. Демонстрируя впечатляющее — в известной мере — понимание работ Алистера Кроули в совокупности с ультра–крайними взглядами, некоторые записи Френда были ужасно правдоподобны. Или, по крайней мере, такими были несколько страниц, которые одолевало большинство людей, прежде чем отбросить шестисотстраничный том, прочитав утверждения вроде следующего: «Led Zeppelin были не единственными посланниками Дьявола, но они, пожалуй, были наиболее могущественными». Более могущественными, чем политические лидеры, развязывающие войну? Более могущественными, чем диктаторы, наблюдающие, как их народ пытают и убивают?

Тем не менее то, что Френд говорил о четвертом альбоме в целом и *‘Stairway to Heaven’* в частности, удивительным образом соприкасалось с некоторыми вопросами, которые, определенно, имели резонанс, принимая во внимание увлечения главного автора альбома во время записи. Как мне сказал сам Джимми: «Там полно подсознательного материала. [Все альбомы] были собраны вместе, на них много всего — много тонкостей, которые сперва незаметны, иногда довольно долго. Но чем больше внимания ты обращаешь на них, тем больше находишь в них. Так и задумывалось, и это отлично».

Поэтому, когда Френд пишет о воскрешении в четвертом альбоме того, что он называет «бесстыдное учение Алистера Кроули о Люцифере», кто–то вздыхает над выводом о «злодеяниях», хотя и не может полностью отрицать такое предположение, ведь еще столько всего в том альбоме намекает прямо на это. Точно так же, когда Френд обращает внимание на сделанный Пейджем в январе 2002 года в интервью журналу *Guitar World* комментарий: «Если появляется что–то

действительно магическое, ты следуешь за ним… Мы старались извлекать пользу из всего, что нам предлагалось», — и добавляет, что «контактерство» Планта в текстах связало его со злобными духами, возможно, с самим Люцифером, и что у Люцифера есть «женщина–супруга в форме света», отсюда и строки из песни «There walks a lady we all know, who shines white light and wants to show» [«Там идет леди, которую мы все знаем и которая сияет белым светом и хочет показать…»], это заставляет отступиться и задуматься снова. Может этот, казалось бы, религиозный фанатик говорит дело?

Дальнейшие отсылки к Люциферу, по словам Френда, появляются в куплете, который звучит как: «И прошептано, что скоро, если все мы взовем к мелодии, дудочник приведет нас к благоразумию/И начнется новый день для тех, кому хватило терпения, и леса будут смеяться», — он утверждает, что Пан–дудочник, он же греческий бог лесов, также был охарактеризован Кроули как «Люцифер–дудочник, творец музыки», что восходило к строкам из Книги Иезекииля, главе 28:13, где Бог описывается творящим Люцифера «как небесного сочинителя музыки, с небесными дудочками». Короче говоря, согласно Френду, «*‘Stairway to Heaven’* — это никак не менее, чем песня о «духовном возрождении“ или, как он выражается, «втором рождении Сатанизма“, добавляя, что «благоразумие“, к которому ведет нас дудочник в песне, в кроулеанских терминах является, по меньшей мере, «почитанием Люцифера“».

Кто–то может подумать, что он перегнул палку. Интересно отметить, однако, что Кеннет Энгер, алтарник Кроули, высокопоставленный член О. Т.О. и во времена выхода четвертого альбома Zeppelin личный друг Пейджа, сам позже опишет *‘Stairway to Heaven’* как «наиболее люцеферианскую песню Led Zeppelin». Безусловно, текст, кажется, связан с поиском духовного перерождения. Его недвусмысленные языческими изображения дудочников, Королевы Мая, тени, которые «длиннее, чем наши души», шепчущие ветра, плачущие по уходящему для любого, кто знаком с оккультным, опять же вызывают желание вернуться к старому потерянному миру, управляемому древними богатыми богами, к которым можно взывать непосредственно, где личная трансформация все еще является реальной, достижимой целью.

А может, нет. Как говорит Дэйв Дикинсон: «Сомневаюсь, что кто–то, за исключением самых отъявленных последователей Кроули, по–прежнему скажет, что хочет разрушить Церковь. Думаю, Пейдж будет в числе множества, которое говорит: «Что ж, я не верю в это [Церковь], можно я просто пойду дальше, предоставленный самому себе?“». Находить слишком многое в

музыке Zep, по его словам, чересчур просто, точно так же, как и неправильно понимать Библию. «Какую бы систему верований вы ни хотели обнаружить, вы можете найти ее. Поэтому кто–то приходит и говорит, что *'Stairway to Heaven'* («Лестница в рай») — на самом деле *'Stairway to Hell'* («Лестница в ад»). И, если вы недостаточно сообразительны или *хотите* верить в это, то, должно быть, впасть в это невероятно легко. О, точно, как это *я* сразу не догадался? Вам достаточно взглянуть на Марка Чепмэна, застрелившего Леннона, или еще раньше, на Мэнсона, чтобы увидеть, что люди найдут все, что хотят, в песнях, книгах и где угодно. Чарли Мэнсон верил, что The Beatles разговаривали с ним лично. Неужели? Нет, вообще–то он был безумен. *'Stairway to Heaven'* — великая песня, но я был бы весьма удивлен, если бы Роберт Плант, положа руку на сердце, действительно мог бы сказать, что означает текст».

Тем не менее эта тема с годами все сильнее волновала Планта. В 1988 году он сообщил журналу *Q*, что, несмотря на свою уклончивость в отношении этой песни впоследствии, в то время, когда она была записана, *'Stairway to Heaven'* была «важна и была тем, чем я безмерно гордился, и идея организации Moral Majority, представители которой топтались вокруг, ездя по американским кампусам и зарабатывая деньги, говоря, что песня является сатанистской и проповедуя этот бред, бесила меня безмерно. Вы ничего не найдете, если проиграете песню наоборот. Я знаю, потому что пробовал. Там ничего нет… Все это чепуха — эти дьявольские штучки, но чем меньше говоришь людям, тем больше они строят догадок. Единственный способ рассказать людям, откуда ты, — это общение с прессой. Мы никогда не посылали никого к черту. Мы никогда не заключали сделку с дьяволом. Думаю, единственные соглашения, в которые мы вступили, были с несколькими школами для девочек в долине Сан — Фернандо».

Возможно ли, впрочем, что Пейдж как–то поместил семя в разум певца? Обсуждал ли Джимми когда–либо оккультное с другими членами группы? — спросил его Ник Кент в 2003 году. «Я вполне мог обсуждать мистицизм с Робертом», — ответил он слегка изворотливо. Но, как указывал Кент, Плант всегда был больше увлечен идеями хиппи о мире и любви, тогда как Пейджа волновали гораздо более темные сферы. «Привлекала ли меня темнота или я был привлечен к ней — не знаю», — ответил Джимми, как всегда, загадочно.

Какова бы ни была правда, с этого момента ничто уже не будет прежним для Led Zeppelin. «С моей точки зрения, это [четвертый альбом] является лучшим, что мы когда–либо

делали, — сказал Джон Бонэм *Melody Maker* во время выхода альбома. — Игра здесь лучшая, какая была у нас, и Джимми просто… конфетка!» Пейдж позже сказал мне, что он воспринимает четвертый альбом как кульминацию всех лучших идей группы. «В результате ты начал чувствовать, что это было реально — все сферы внутри группы. Суть была в том, чтобы связывать их. Вот почему был нужен столь органичный альбом, как четвертый». Он говорил, что альбом продемонстрировал «то отличие, которым были Zeppelin, — калибр музыкантов. Четыре индивидуальности создают пятого монстра, понимаете…»

Кто–то поспорит, что впереди были еще более значительные альбомы, но именно четвертый, упрямо лишенный названия альбом позволил Led Zeppelin окончательно превзойти свой статус группы тяжелого рока и превратиться во что–то совершенно иное: живую, огнедышащую легенду. С этого момента в истории Led Zeppelin начался новый этап — эпический, непослушный, — где родился настоящий миф, не просто один из тех, что ходили среди американских групи, а сказка, которая всегда завораживала зрителей. Или, как однажды выразился Джон Пол Джонс: «После этой пластинки никто больше никогда не сравнивал нас с Black Sabbath».

11
Мы ваши повелители

Если в первые четыре года существования группы Led Zeppelin строили империю, то в следующие четыре — с 1972-го по 1975-ый — они обозревали свое королевство со всей роскошной помпезностью и прирожденной надменностью фараонов. Собственными силами добившиеся успеха миллионеры, они были теперь настолько знамениты, что прятались за вооруженными охранниками, нанимали собственных драгдилеров и летали на личном реактивном самолете, и в то же время достигли своего творческого зенита, и музыка их выходила далеко за рамки большинства остальных рок–групп. И правда, только The Stones в то время были им достойными соперниками, ведь обе группы по–разному забавлялись с фанком, регги, кантри, уэст–костом… Вероятно, Zep продвинулись даже дальше, позволив джазу, синтезаторам, фолку, ду–вопу и азиатской раге просочиться в их фирменный звук. Они продвинулись дальше и по дороге возмутительных поступков. Кит все еще мог драпировать свои прикроватные лампы шелковыми шарфами, носить с собой ножи и пистолеты и колоться героином, пока Мик, само собой, развлекал девушек, но никто не разносил комнаты, машины и челюсти, как Бонзо, никто так не притягивал к себе крошек, как ракета–в–штанах Плант, и даже Киф [Сноска: Киф — прозвище Кита Ричардса. — Прим. пер.] не мог справиться с ночным режимом Пейджи без еды и сна, но с героином, коксом, метаквалоном, Jack Daniel's, сигаретами, травкой, вином и всем таким. Плюс, Джимми был единственным, кто использовал хлысты и волшебные палочки регулярно. Как в то время бывший новым пиарщиком БиПи Феллон говорит теперь: «Помните хохот? Все перемешалось в рассказах о наркотиках и бурных деньках… и рыбе. Кокс? Героин? Красный луциан? Не унесло ли самого щепетильного из музыкантов Джимми Пейджа слишком далеко от берега в объятиях морфия? Все это закопано в историях о темных гостиничных номерах, ангелах со сломанными крыльями и белых перьях на полу в ванной. Вот они — семена некоторых из многих тайн Led Zeppelin…»

По–прежнему наслаждаясь огромным успехом неозаглавленного четвертого альбома, группа начала 1972 год с отдыха. Все, за исключением Пейджа, который приступил к работе над следующим материалом практически незамедлительно, накапливая демо–версии новых идей в

собственной домашней студии. К концу апреля Zeppelin снова арендовали мобильную студию The Stones и начали записываться в загородном особняке Джаггера «Старгроувс» — где инженер Энди Джонс работал над альбомом *Sticky Fingers*, — потом продолжили в студии Olympic, а затем — в Electric Lady в Нью — Йорке. Между записями они уместили свой первый тур по Австралии и Новой Зеландии, в четырехнедельном графике которого они были хедлайнерами на площадках с вместимостью 25 000 человек вроде стадионов Western Spring в Окленде и Showground в Сиднее. Также был запланирован большой концерт на открытом воздухе в Сингапуре, но группу не впустили в страну представители таможни, которым не понравились их длинные волосы.

На обратном пути из Австралии Пейдж и Плант задержались в Бомбее на концерт, о котором Джимми договорился с Бомбейским симфоническим оркестром, записав на скорую руку сделанные версии *'Friends'* и *'Four Sticks'*. «Идея заключалась в том, чтобы приехать туда и попробовать использовать некоторых кинематографистов, потому что нам сказали, что они лучшие музыканты, — объяснял Джимми. — У меня был контакт через Рави Шанкара, и меня вывели на человека, который собирает музыкантов. Мы пришли на студию, но у них был только Revox [катушечный магнитофон с функцией записи]. Но музыканты были такими быстрыми! На самом деле, *'Four Sticks'* была трудной для них, потому что там много изменений ритма. Но мы также записали *'Friends'*, и это было поразительно. После того, как *'Friends'* была записана, в качестве вознаграждения я подарил им бутылку скотча, ведь мы хотели попробовать только один номер. Они все напились и, думаю, немного потеряли голову, — улыбнулся он. — Это было чистым экспериментом, чтобы посмотреть, как мы справимся с записью вроде этой. Мы всегда хотели играть концерты в местах, подобных этому и Каиру, объехав всю Азию. Джордж Харрисон сделал кое–что с The Beatles, но в действительности никто не работал с кем–либо из индийских музыкантов, не собирал настоящий оркестр. Это было бы потрясающе».

Американский тур из шестнадцати концертов тем летом снова был феноменально успешным, включая два горячих выступления в Лос — Анджелесе: в «Форуме» 25 июня и на Long Beach Arena двумя днями позже. По количеству проданных билетов Zeppelin теперь превосходили The Stones (которые гастролировали с их альбомом того года *Exile on Main Street*) в соотношении 2:1. В отношении публичности, однако, Zeppelin по–прежнему занимали обидное второе место после Джаггера и

компании с их невообразимо эффектной свитой, включавшей принцессу Ли Радзивилл (сестру Джеки Онассис) и писателя Трумена Капоте. Джимми жаловался журналу *NME*: «Кому интересно, что Led Zeppelin нанесли визит в такое–то и в такое–то место, когда Мик Джаггер проводит время с Труменом Капоте?»

Новый альбом — на этот раз имевший название, *Houses of the Holy* — должен был выйти в августе, но опять возникли проблемы с обложкой и с миксами и в конце концов его релиз был отложен до начала 1973 года. К тому времени группа завершила второй японский тур и долгие гастроли по Британии, состоявшие из двадцати пяти концертов, которые начались в декабре и продолжались до конца января, — это был последний раз, когда группа отправилась в турне по родной стране. Но тогда они этого еще не знали. Наоборот, эти гастроли рассматривались как триумфальный парад, ознаменовавший возвращение домой.

Нельзя сказать, что все проходило гладко. Билл Харри, лондонский пиарщик группы, который начал привыкать к тому, что «при входе в ночной клуб в тебя летит тарелка спагетти, приземляющаяся на твоем костюме», уволился после очередного такого «приключения». Билл спокойно выпивал в пабе Coach & Horses на Поланд–стрит, когда туда вошел Бонзо вместе с гитаристом Chiken Shack Стэном Уэббом, и оба они заказали по большому стакану бурды, куда было влито понемногу из каждой бутылки, которая была в баре. Выпив это, они «обезумели».

Бонэм приказал Харри незамедлительно достать пару журналистов для проведения интервью, но тот попробовал отшутиться. Посчитав это оскорблением, Бонзо «наклонился и оторвал карман от моих брюк, откуда посыпались все мои деньги и ключи. Он порвал и мою рубашку, и я совершенно взбесился. Я сказал: «Все, с меня достаточно, я больше никогда не хочу иметь никаких дел с Led Zeppelin. Если я увижу тебя на улице, лучше перейди дорогу“». Позже Грант позвонил Харри и извинился, посоветовав ему «пойти купить самые дорогие брюки, которые он сможет найти, и выслать ему счет». Но Билл не собирался возвращаться, сказав Питеру: «Я просто не могу их больше выносить».

Крис Уэлш, который сдружился с Бонэмом и даже был приглашен на сцену в Германии во время одного из туров, чтобы играть на бонгах в *‘Whole Lotta Love’*, был свидетелем инцидента, но настаивал, что «Джон не был мерзким, он просто был очень громким и неистовым. Так как Джон, будучи пьяным, решил, что Билл его игнорирует, он схватил его, когда тот проходил мимо, и порвал ему брюки». Совсем не мерзкий — если только это были не твои брюки.

На смену Биллу пришел более молодой и яркий самопровозглашенный «гуру пиара» БиПи Феллон, молодой ирландец, сделавший себе имя в Дублине, будучи в юности диджеем, прежде чем стать фотографом и писателем. В те дни он стал известен под именем Бип и обеспечивал «атмосферу» для артистов столь разных, как U2, Boyzone и Кортни Лав. Zeppelin обратили на него внимание, благодаря его сотрудничеству с T. Rex, и в 1972 году он начал работать на них. Как он говорит теперь: «Видите ли, группа и Джи были хорошо осведомлены о моей работе с Марком Боланом и T. Rex — это стало крупнейшим рок–н–ролльным всплеском в Британии со времен The Beatles. Это все знали, в том числе и сами The Beatles. Поэтому Питер позвонил мне, мы встретились в его офисе на Оксфорд–стрит, и я сказал: «Слушай, если мы собираемся работать по максимуму, нам нужно провести время вместе с группой, чтобы понять, находим ли мы общий язык, понимаем ли мы друг друга“. И они отправили меня в Швейцарию, где у них было несколько концертов. Они знали, что я люблю рок–н–ролл, и в доме промоутера Клода Нобса в Монтрё мы сблизились, прослушав несколько блестящих французских двойных пластинок Джина Винсента и The Bluecaps. Затем, на дневной проверке звука, я сидел на сцене на усилителе Джимми и, слушая этот шквал, осознал, что в окружении этой оглушительной музыки я умудрился заснуть — и во сне упал на пол. Годы спустя участники группы сказали, что они были впечатлены моей способностью сделать это. Боже! И они знали, что я был, по мнению некоторых, эксцентричным — на первый концерт я заявился в своем синем бархатном плаще, с накрашенными по последней моде глазами, с лаком на ногтях, выпятив это, знаете, чтобы посмотреть, что будет. Бонзо поначалу не понял, как реагировать на это, но я заметил, что он улыбается. После концерта, который был впечатляющ, мы отправились на ужин на заснеженной горе в этом о–ля–ля ресторане, и я сидел с Джимми, а когда принесли чаши с вишнями в кирше, я сказал метрдотелю: «Это прекрасно, но не были бы вы столь любезны забрать это, вытащить вишенки и принести назад вместе с большими стаканами, чтобы нам было проще это пить?“ И хохоча как ненормальные, все мы скатились под гору к отелю, и с этого момента Led Zeppelin от случая к случаю зависали со мной в течение семи лет…»

Но даже Феллон столкнулся с растущей репутацией группы как магнита для неприятностей. Во вторник, 3 декабря 1972 года, после первого из двух концертов в Greens Playhouse в Глазго группа отказалась выходить на бис, после того как их новый

пиарщик был избит фанатами на улице перед площадкой в результате столкновения из–за поддельных билетов. «Я сказал: «Прошу прощения, похоже тут какая–то путаница с билетами, которые вы продаете“. И все они навалились на меня».

Теперь группа была самой продаваемой в мире, и Грант хвастался каждому, кто находился в пределах слышимости, что «группа только в этот год [загребет] более тридцати миллионов долларов». Уже то, что группа могла, при хороших условиях, получить даже десятую долю этой суммы, по тем временам было неслыханно, ведь тогда всем еще заправляли промоутеры, забирая себе львиную долю заработка, а артисты были рады получить небольшие проценты. Грант был одним из первых менеджеров, кто выступил против этой «стандартной» практики. Он уже запугал звукозаписывающую индустрию, потребовав — и получив — самый выгодный контракт в истории, и теперь Джи насел на промоутеров, запросив беспрецедентные девяносто процентов прибыли с каждого шоу Led Zeppelin.

«Нужно понимать, каким человеком был Питер Грант, — говорил Плант. — Он пробил путь через огромное количество пережитков старого способа ведения бизнеса, [когда] никто не получал ни цента, минуя промоутера. Потом появились мы, и Грант сказал промоутерам: «Прекрасно, вы хотите этих парней, но ваши условия не для нас. Мы скажем, чего *мы* хотим, и, если вы готовы обсудить это, можете нам позвонить“. И, конечно, они звонили нам и делали по–нашему, на условиях Гранта, потому что иначе они бы остались с Iron Butterfly». Как Плант выразился позже, он не просто переписал правила, «Питер Грант написал *новую* книгу. И мы были как раз в центре всего этого. Мы были вроде знаменосцев, если хотите, с которых началось использование этих правил, они стали повсеместны».

Грант выставлял такие же требования каждому из тех, кто работал с Zeppelin, начиная со звукозаписывающих компаний, агентов и промоутеров и вплоть до дорожной команды, продавцов, обслуживающего персонала, иногда даже до зрителей, даже до самой группы. «Нами руководил молот богов, если хотите, — говорил Плант. — Кто–то бил в огромный барабан на корме лодки, а мы просто следовали ритму всего этого. Когда Бонзо говорил: «Вот дерьмо, я хочу сейчас домой“, — Питер Грант беседовал с ним и говорил: «Посмотри, осталось совсем немного…“»

К 1973 году репутация Гранта следовала впереди него на любом уровне. «Я знаю, про Питера говорили всякие вещи, что–то хорошее, а что–то — не очень, — говорит Терри Мэннинг. — Но он был действительно блестящим менеджером. Он был жестким,

порой преднамеренно грубым, но он был по меньшей мере замечательным человеком. Он знал, что делает, и полностью посвятил себя Джимми и группе. Он по–настоящему был частью семьи. Наблюдая за ним в процессе, *в процессе*, принимающим решения и осуществляющим их, — и я видел его за сценой делающим вещи, о которых, не знаю, стоит ли писать, и то, что он делал, в кофе–шопах, о чем *нельзя* писать, это было нечто — но он был таким ради группы и это было большой составляющей их успеха». Или, как сказал сам Грант: «Меня не волнует, если они ненавидят меня, ты должен делать то, что верно для твоего артиста. Всегда помни: это группа и менеджер против всего остального».

Все изменилось тем вечером, когда вы с Джеромом, игравшим на маракасах, после концерта Бо Дидли в Ньюкасле пошли отдохнуть и увидели The Alan Price Rhythm & Blues Combo. Это был твой великий шанс, ты знал это. О, на сцене уже был один местный подонок, Майк Джеффри, но так всегда и бывает с этой ничтожной провинциальной чернью. Вскоре ты позаботишься о нем, скажешь, что берешь их в тур Чака Берри, просто подпишись здесь, тупица. А потом ты уже не работал на Дона, ты работал на себя. Ну, вы с Микки Мостом, деля офис на Оксфорд–стрит, сидя за столами лицом друг к другу, всегда на телефонах, заключая сделки. Люди полагали, что он был головой, а ты — просто мускулами, а может, даже и Микки, иногда. Хотя тебе и приходилось отдавать ему должное, ведь это Микки записал ‘House Of The Rising Sun’ с ними, и вдруг The Animals, как они теперь назывались, — куда более звучно, чем кто–то там Алана Прайса — стали такими же значительными, как The Beatles, почти. С того момента все изменилось, особенно когда чертова пластинка вышла и в Америке. Ты не мог поверить своей удаче: запись номер один в Британии и в Америке с первого же броска! Вершина мира, мам!

Ты, в общем–то, не знал, во что ввязываешься, когда поехал с ними в Америку, но и они тоже не знали этого, так что все было в порядке. Ты сказал им, что был в Голливуде с Джином, когда тот записал The Girl Can’t Help It. Чепуха, конечно, но видели бы вы выражение на их лицах! После этого они ходили за тобой, как котята. Заметь, ты мог погибнуть, когда разбирался с тем психом с пушкой в Аризоне. Эрик, певец, сказал, что он никогда не видел такого бесстрашия, даже в дерьмовых клубах Джордилэнда. Но ты не чувствовал особой смелости, просто не знал, что еще можно сделать. Ты увидел, что эта дрянь вытащила пушку, и просто среагировал. Ты мягко говорил с ним, как в телике, пока он не успокоился и ты не смог схватить его и скрутить его чертову

руку ему за спину, едва не сломав ее к чертям. Ублюдок! Тогда ты и решил, что, возможно, тебе однажды потребуется достать собственный пистолет. Или нанять кого–нибудь с оружием, чтобы охранять вас. После этого тебя полюбила вся группа. Хотя они уже не были так очарованы, когда вы вернулись в Англию, и ты понял, что Эрику необходимо сделать внушение. Как и остальным, в момент, когда он добился некоторого успеха, ему вскружило голову, и он настаивал на том, чтобы самому приезжать на концерты на этой сияющей новой спортивной TR6. Что ж, хорошо, каждому нравится блеснуть деньгами, когда наконец–то они появляются. Но когда он стал заявляться на чертовы концерты с опозданием, тогда ты и понял, что должен задать ему хорошую трепку.

«Где тебя черти носили?» — рычал ты на него, когда это случилось в следующий раз, а остальные участники группы стояли рядом и наблюдали. Эрик просто пожал плечами, рисуясь перед всеми этими девчонками, которые слонялись вокруг. Что такого, что он немного опоздал, он ехал сюда так быстро, как мог, сказал он. Ты подошел к нему, нацелил свой живот на эту мелкую дрянь и заорал: «Что ж, значит в следующий раз выезжай, черт возьми, раньше, скотина!» Потом поднял его и швырнул через всю комнату, наблюдая, как он отскочил от стены и упал на пол. Больше он никогда не опаздывал. Никто из них не опаздывал.

К тому времени, когда ты снова повез The Animals в тур по Америке вместе с Herman's Hermits, ты действительно набил на этом руку, все было четко, и группы знали это. Ты знал, как обращаться с вооруженными копами, которые начинали нервничать, когда девчонки кричали слишком громко, будто никогда не видели концерт чертовых Beatles или что–то подобное, будто предполагалось, что толпа зрителей будет сидеть там, попивая джулеп, или как–то так. Знал, как утихомирить ковбоев, ненавидевших этих длинноволосых бездельников из Британии, которые приезжали и лишали девственности их драгоценных девушек. Знал, что делать, когда Эрик напивался и начинал выкрикивать оскорбления в адрес ничтожеств из Ку — Клукс-Клана, раздававших их мерзкие книжонки при входе в зал… Годы спустя, стоя за кулисами во время одного из концертов Zeppelin, прочитав, как какой–то анонимный козел в дрянном американском журнале описал тебя как «в прошлом мальчика на посылках рока», ты просто рассмеялся, но внутри хотел взорваться. Отыграться на этой мелкой дряни, на всех этих безликих мелких засранцах с их очками и печатными машинками, которые когда–либо сомневались в тебе. «Здорово, черт возьми, — невозмутимо улыбнулся ты. — Супер». Потом пошел проверить выручку, ощущая вкус крови во

ртуу…

Стоял 1973 год, когда группа стараниями Гранта по–настоящему начала ощущать собственную несокрушимость. Конечно, также это было занимательным временем для рока с выброшенными из окон телевизорами и белыми роллс–ройсами в бассейнах, ставшее олицетворением групп вроде Zeppelin, The Stones и The Who. Но никто из гитарных гениев семидесятых не воплотил в себе столь глубокую байроновскую чувствительность, как Джимми Пейдж. Он, возможно, начал культивировать эту темную мистику, стремясь скрыть собственную, в действительности более интроспективную, молчаливую, наблюдающую за всем со стороны натуру, однако в 1973-ем все стало меняться. Те, кто знал его, еще могли почувствовать разницу, однако, когда стремительно пронеслись следующие несколько лет, ему все труднее становилось сорвать с себя маску. В то время как Бонэм и Плант вложились в новые деревенские дома — первый обзавелся особняком на сто акров в Уорчестершире, задействовав отца и брата, чтобы превратить его в «дом для короля», изобилующий домашним скотом, а второй взял действующую овечью ферму в долине Лифнант на южной оконечности Сноудонии, где брал уроки уэльского и все сильнее восхищался кельтской мифологией в национальной библиотеке Уэльса в близлежащем Аберистуите, и назвал своего сына, родившегося в тот же год, Карак в честь легендарного уэльского генерала Каратакуса, — Пейдж быстро перемещался, то приезжая в свое недавно купленное поместье 18 века в Сассексе (еще одно жилище у реки, названное Plumpton Palace, изобилующее рвами и террасами, уходящими в озеро), то совершая перелеты к Болескин–хаусу, стремясь углубить свое «познание» Кроули и окультизма. Казалось, что, завоевав мир, Пейдж и Zeppelin ищут следующую область для господства.

Houses of the Holy был выпущен в марте 1973 и снова шел без названия на обложке, но внутри него впервые присутствовал буклет с текстом песен и дополнительной информацией, все было напечатано тем же загадочным шрифтом, который использовался для списка песен на предыдущем альбоме. Название альбома было размещено вверху на каждой странице — для обратной стороны задом наперед, словно в зеркале. Также вокруг внешней обложки была обернута бумажная лента с нанесенными на нее названиями группы, альбома и информацией о лейбле — уступка, данная в последний момент Atlantic, где считали, что для продажи этого альбома потребуется больше поддержки. Ленту можно было выбросить после покупки. Однако изображение,

украшающее лицевую сторону, приковывало внимание сильнее всего — вид со спины одиннадцати обнаженных детей, очевидно, белокурых девочек, почти достигших половой зрелости, находящихся на различных этапах восхождения по полному кратеров склону. Внутри, казалось, была издалека изображена человеческая жертва, одну из белокурых девочек держал на руках кто–то вроде пожилого обнаженного мужчины, в то время как солнечный свет пробивался из–за вершины древнего строения, похожего на замок, расположенного на гребне холма, — возможно, отголосок кроулевской символической жертвы внутреннего дитя?

Как ни странно, лишь немногие критики, обсуждавшие обложку, в то время рассматривали возможность ее оккультного значения, предпочитая, как скажет Пейджу двадцать лет спустя писатель Мэт Сноу, размышлять о ее «озорных намеках… Обнаженные маленькие девочки, взбирающиеся на гору, сексуальное представление досексуальных людей». Гитарист не был доволен. «Я бы не смотрел на это так, — ответил он раздраженно. — Дети — это дома святого (*англ.* houses of the holy), мы все — дома святого. Я не вижу здесь ничего озорного».

Фактически обложка *Houses of the Holy* была создана дизайнером Hipgnosis Обри Пауэллом, после того как Пейдж сердито отверг первоначальную идею, предложенную партнером Пауэлла Стормом Торгерсоном, — изображение электрически–зеленого теннисного корта с теннисной ракеткой на нем. «Я сказал: «Какого черта это должно означать?“ — вспоминал Джимми. — А он ответил: «Ракетка, ты что — не понимаешь?“ Я сказал: «Ты имеешь в виду, что наша музыка — это ракетка? Убирайся!“»

Пауэлл, не слышавший музыку, предложил две идеи. Одна требовала фотосессии в Перу, а другая — на Дороге Гигантов, известной скальной формации на северо–восточной оконечности Северной Ирландии. Пауэлл вспоминал: узнав, что обе идеи будут исключительно дорогостоящими, Грант взорвался: «Деньги? Да плевать нам на деньги, просто сделай это!» Выбрав идею с детьми, взбирающимися на гору, заимствованную у романиста Артура Кларка из его классического романа «Конец детства» 1953 года, в кульминации которого дети убегают от конца света, Пауэлл незамедлительно организовал поездку в Ирландию с двумя моделями–детьми, операторским составом и гримером.

Изначально задумывался полноцветный снимок, но Пауэлл пересмотрел свои планы, так как всю неделю, которую он провел там, шел дождь, и он снимал «в черно–белой гамме абсолютно печальным утром, залитым дождем». Пауэлл думал поскрасить

моделей на коллаже из более чем тридцати разных кадров, где двое детей превратились в одиннадцать, в золото и серебро, но на итоговых вручную раскрашенных изображениях они розовые, почти белые. «Когда я впервые увидел это, я сказал: «О Боже“. Потом мы взглянули на них, и я сказал: «Погоди–ка минутку — они выглядят таинственно“. Поэтому мы оставили все так, как было». Фотография с внутренней обложки была сделана в настоящем древнем кельтском замке, который находился поблизости. Команда «так замерзла и была настолько взбешена из–за того, что ничего не получалось, что я мог держать их вместе только с помощью бутылки «Мандракса» и огромного количества виски».

Музыкальное наполнение альбома также имело некоторое красочное «вручную нанесенное» свойство, звук был более ярким и искрометным, чем на любом из предыдущих альбомов Zeppelin. Он открывался со звенящих гармоничных гитар в *‘The Song Remains The Same’*, первой из четырех решительно оптимистичных песен Пейджа и Планта, на которых построен альбом, — полуакустической увертюры (ее рабочее название в студии было на выбор *‘The Overture’* и/или *‘The Campaign’*), полухипповской мечты — общим впечатлением было радостное изобилие, возбуждение жизнью, тонкий трепет по поводу всего этого. Пронзительный вокал Планта был усилен Пейджем в студии при помощи ускорения, звон гитар был сперт с начальных аккордов песни Yardbirds *‘Tinker, Tailor, Soldier, Sailor’* с альбома *Little Games*, где авторами значились Пейдж и ударник Джим МкКарти, и был доведен до такого предела, что начал походить на звук ситара или тамбуры, а искусственно усиленный до столько высокого регистра вокал Планта также отдавал восхищением индийскими инструментами и вокальным искусством.

Следующая за ней *‘Rain Song’* изначально должна была стать продолжением *‘The Overture’*, но стала самостоятельным треком, когда Плант неожиданно добавил в последнюю слова, превратив первую в тлеющую элегию по «весне моей любви», столь же полную эйфории, хоть и медленную, звездную песню. Джон Пол Джонс добавил экзотическую текстуру с нарастающим оркестровым звуком своего только что приобретенного меллотрона, разновидности полумеханического синтезатора, использовавшего ленточные петли и управляемого клавиатурой, который до того времени был излюбленным эффектом групп прогрессив–рока вроде Genesis и Moody Blues и ранее не встречался на альбомах Zeppelin. Так же свежо звучала *‘Over The Hills And Far Away’* — еще одна знаменитая и полная оптимизма композиция, ставшая почти пиком в трилогии кульминационных

вступлений, ее фирменная электроакустическая динамика заметно восходит к *‘Baby I’m Gonna Leave You’* и *‘Ramble On’*. Подобно этому, *‘Dancing Days’*, изворотливая песня в стиле длинного жаркого лета, вдохновленная типично нескладной мелодией, подслушанной во время пребывания в Бомбее, демонстрирует дуэт Пейджа и Планта в своем наиболее неистовом, резком звуке гитар, бахающих барабанов и воркующем голосе Планта, будто ищущего любви хиппи, которым он все еще себя считал.

Однако больше всего толков вызвали четыре других композиции, олицетворив общее впечатление от альбома, — они начинались с последнего трека на первой стороне, сочиненного группой *‘The Crunge’*, пародии на фанк в стиле доведи–до–перехода, которая все же не вызвала смеха, несмотря на отчаянную попытку Планта, которого можно услышать в конце с требованием «Где этот проклятый переход?» Наибольшая беда *‘The Crunge’*, танцевального ритма, под который в действительности невозможно танцевать, в том, что в нем не было никакой необходимости. Zeppelin доказали, что обладают фанком в изобилии с того самого момента, когда барабаны Бонэма взорвались подобно ручной гранате во вступлении к *‘Good Times, Bad Times’*, и группа постоянно демонстрировала в песнях вроде *‘Whole Lotta Love’* и *‘When The Levee Breaks’*, что белые рок–музыканты могут делать с черной фанк–музыкой то, о чем никто не мог подумать. Гораздо лучше была *‘D’Yer Maker’* — заголовок они сперли из старой эстрадной шутки [Сноска: — My wife is gone to the West Indies. (Моя жена уехала в Вест — Индию.) — Jamaica? (Ямайка?) — No, she went of her own accord (Нет, она поехала сама.) Здесь игра слов, основанная на созвучии фразы *Do you make her?* (Ты ее заставил?) с названием острова в Вест — Индии. — Прим. пер.]. Бум! Бум! — критики думали, что эта композиция группы тоже является пародией, на этот раз на регги, но в действительности это была новаторская интерпретация формы, насыщенная вставками ду–воп вокала. [Сноска: Вопрос внизу листа с текстами песен — что же случилось с Рози и Оригиналами? — относится к певице Рози Хамлин, чей хит 1960 года *‘Angel Baby’* так и остался единственным, но к 1973 году вместе с The Blossoms она работала бэк–вокалисткой для Элвиса Пресли. — Прим. пер.]

Третья композиция группы, *‘The Ocean’*, завершающая альбом, была еще одним головокружительным радостным номером, который содержал наиболее запомнившийся гитарный рифф со времен *‘Bring It On Home’* и столь явно и просто услаждал толпу, — Бонэм был полностью в режиме Бонзо, пылающе

отбивая перемалывающий ритм («Мы уже отсчитали четыре, но теперь мы готовы, и они поехали раз… два… три…» бух!), — она уже стала частью выступления группы на бис, до того как была выпущена. Единственным нарочито «гнетущим» треком на альбоме был тот, который начали записывать тремя годами ранее, но закончили только сейчас: претенциозный, бросающий в дрожь опус Джона Пола Джонса на синтезаторе *'No Quarter'* — старое выражение пиратов и броская фраза Кита Муна, его холодная атмосфера, — «Закрой дверь, погаси свет», — мрачно запевает Плант, его голос снова фильтруется через дисторшн, — сильно противоречит остальному альбому, но является образцовым материалом и еще одним треком, которому суждено стать важной частью живого выступления, визитной карточкой Джонси.

Сообщение, которое в конечном счете происходило с пятого альбома Zeppelin, как выразился Дэйв Льюис, «было от группы, которая делала как раз то, что хотела. В четвертом альбоме была огромная организация, и все стояло на своем месте. *Houses of the Holy* в меньшей степени стремился к совершенству, скорее, в нем они дали себе волю и наслаждались этим. Чрезвычайно смелый, хотя и недооцененный альбом». Это отразилось в весьма разнородной реакции на него со стороны критиков и фанатов. Повторив уготованную *Led Zeppelin III* судьбу, для многих *Houses of the Holy* стал неоправдавшимся ожиданием после грандиозного успеха его предшественника. Если разочарованием в случае с *Led Zeppelin III* был тот факт, что он не включал ничего подобного *'Whole Lotta Love'* и *'Heartbreaker'*, то на *Houses of the Holy* точно так же недоставало чего–то столь же значительного, как *'Stairway to Heaven'* или *'When The Levee Breaks'*. Однако по зрелом размышлении очевидно, что он ознаменовал продвижение группы вперед, и теперь она находилась на головокружительном пике. Дни альбомов с великими заявлениями, какими были первый, второй и четвертый, уступили место, как выразился Льюис, «простому веселью», странной идее во время, когда калибр группы как артистов все еще измерялся тем, насколько «тяжела» она была — по музыке, по текстам и метафорически. В этом отношении пятый альбом Zeppelin был относительно легким и поэтому, как утверждало большинство критиков, не представлял особой важности.

«Несколько треков с этого нового альбома Led Zep — просто плохие шутки», — жаловалась одна типичная рецензия в Америке. К счастью, не все рецензенты были столь зашорены. Джон Ингам написал в журнале *Let It Rock*, что альбом показал «растущее разнообразие, юмор и богатство при всего лишь умеренном потворстве своим желаниям». Однако поклонники

также разделились, и, хотя *Houses of the Holy* стал третьим альбомом группы, возглавившим британские и американские чарты, и в США было продано более трех миллионов его копий (и тем самым он символически потеснил с первого места *Aloha From Hawaii* Элвиса Пресли), из британских чартов он выскользнул всего через тринадцать недель пребывания там, вскоре будучи опереженным своим все еще хорошо продающимся предшественником. Обязательный для Америки сингл с альбома — *'Over The Hills And Far Away'*, выпущенный в мае, также провалился, став их первым синглом, не вошедшим в Топ-50, хотя вышедший шесть месяцев спустя *'D'Yer Maker'* добрался до 20 места. (Как обычно, в Британии ни один из треков не был выпущен в качестве сингла.)

На публике группа, преисполненная уверенности, считала альбом очередным триумфом. Треки вроде *'Whole Lotta Love'* были «просто одним цветом радуги того, что мы делаем и что намереваемся делать в будущем, — хвалился Плант журналу *NME*. — В моих замыслах написать нечто действительно великолепное. Я слушаю музыку таких людей, как Мендельсон, — «Фингалова пещера» — и она совершенно великолепна. Можно представить всю картину, и я хочу, чтобы в будущем то же самое было и с нами. Думаю, нам по плечу сделать что–то подобное вместе».

Однако, сидя дома, за поднятым мостом, в приватной обстановке Пейдж кипел от раздражения этим последним примером заблуждения критиков. По телефону он пожаловался Джи, и менеджер решил, что настало время для изменения стратегии, что во время летнего американского тура того года грядет серьезная перемена в позиции группы по отношению к прессе, и для начала на время их следующего тура по США был назначен их первый постоянный американский пиарщик Дэнни Голдберг из Solters Roskin & Sabinson. SR&S в основном была известна своей работой с шишками кинематографа, такими как Фрэнк Синатра, но недавно открыла музыкальное подразделение, а Голдберг раньше сотрудничал с *Rolling Stone* как автор–фрилансер — а это был один из тех журналов, расположения которых особенно хотели добиться Пейдж и Плант, — и его знание внутренней кухни определило его назначение. Нельзя сказать, что поначалу это особенно что–то изменило. «Большинство журналистов, казалось, было шокировано тем, что мы сделали это, — рассказывал Джимми. — Один из них сказал: «Мой первый вопрос к вам, мистер Пейдж, — почему вы вообще даете мне это интервью?“» Ответ лежал в стремлении группы улучшить их общественный имидж и занять такое же положение,

как The Stones. «Без излишнего эгоизма, — говорил Роберт, — мы думали, что настало время людям услышать о нас что–то иное, чем то, что мы едим женщин и выбрасываем кости в окно».

Эта позиция, очевидно поддерживалась беспрецедентным количеством зрителей, которых теперь могла привлекать на свои концерты группа. Их девятый американский тур начался 4 мая с огромного шоу на открытом воздухе на футбольном стадионе Atlanta Braves, билеты на которое купили 49 236 человек, заплативших в сумме 246 180 долларов, чтобы увидеть их, побив предыдущий рекорд в немногим более 33 000 зрителей на концерте The Beatles в 1965 году. На следующем концерте в Тампе во Флориде еще большее количество человек — 56 800 — заплатило 309 000 долларов, чтобы посмотреть на их выступление — самое прибыльное одиночное выступление в истории шоу–бизнеса в те времена, опять же побив предыдущий рекорд The Beatles в 55 000 человек (и 301 000 долларов выручки) на стадионе Shea восемью годами ранее. Когда лимузин остановился у служебного входа, Плант повернулся к Гранту и сказал: «Чертов ад, Джи! Откуда все эти люди?» В беседе с Джимми в 1990 году он вспоминал: «Это был один из самых удивительных концертов. У нас даже не было группы на разогреве, и мы думали — эй, что происходит? В смысле, я знал, что мы довольно круты, но не мог вообразить такого масштаба. На самом деле, мне и сейчас сложно представить себе все это, как много это значило, понимаете?»

Дэнни Голдберг тотчас доказал свою полезность, известив «Книгу рекордов Гиннесса», вооружившись цитатой из речи местного мэра, назвавшего концерт в Атланте «крупнейшим событием, потрясшим этот регион, со времен премьеры «Унесенных ветром“». Спустя некоторое время мэр Майами — Бич вручил группе ключи от города — поворотный момент, учитывая, что однажды все рок–концерты в Майами были запрещены (после печально известного инцидента, когда Джим Моррисон во время концерта The Doors вытащил свой пенис прямо на сцене). Как сказал Плант: «Играть на огромных бейсбольных стадионах самостоятельно — не в составе фестивального выступления с Дженис, The Doors и The Airplane, а просто приехав в Тампу и играя для гигантского количества людей без резогревающей группы… Мы практически выходили и делали это, как своеобразное исследование. Мы орудовали нашим искусством, мы превращали его в громаднейшее гаргантюанское зрелище, но без какой–либо прессы, без продвижения, без чего бы то ни было».

Ну, не совсем. Назначение Голдберга совпало с полной реорганизацией поведения группы на сцене. Они учились у The

Stones — которые быстро втиснули новый «блестящий» образ последних новичков на сцене вроде Марка Болана и Дэвида Боуи в свои сценические костюмы, — и новые концерты Zeppelin стали первыми включавшими профессиональное световое шоу с лазерами, зеркальными шарами и сухим льдом, а также целый набор новых костюмов, специально сшитых для каждого участника группы, — наиболее ярким из них был знаменитый теперь лунно–звездный костюм Пейджа, пиджак без пуговиц с широкими лацканами нараспашку, расклешенные брюки, внизу одной из штанин которых было гордо нанесено три символа: верхний, витиеватая цифра 7, олицетворял Козерог, его солнечный знак Зодиака, видоизмененная «М» представляла Скорпион, знак его асцендента, а под этим — знак, похожий на «69», означал его лунный знак. Собственный костюм был разработан даже для обычно избегавшего всеобщего внимания Джона Пола Джонса: пиджак шута в стиль комедии дель арте с мелкими красными сердечками, свисающими с рукавов сюртука, — в то время как Роберт теперь выходил с голой грудью, лев по весне, его «третья нога» заметно проступала сквозь его ультра–тесные джинсы, а на плечи была накинута бирюзовая блуза с рукавами–буфами; даже Бонзо теперь оделся в черную футболку с огромной сияющей звездой, вышитой на ней блестками, а его уже очень длинные волосы окаймляла темная искрящаяся лента.

«Мы как–то пересеклись с людьми, которые сделали эту фантастическую одежду, — позже рассказал мне Джон Пол Джонс. — Они были полны энтузиазма, и мы купили все эти вещи — комплект одежды с изображением сердец, который я носил, и костюм Джимми с луной и звездами. Неплохо же выглядело, почему нет? Мы были под светом огней, и неплохо бы было отражать их! Но все театральные декорации порождала музыка. Визуально настоящий театр в основном зависел от выступлений Роберта и Джимми. Они придавали группе внешний облик, который не мог быть иным. Но это не было выдумано. Просто они были… собой».

«Этот костюм — произведение искусства, — сказал мне Джимми. — Поначалу мы воспринимали концертные выступления как нечто, что аудитория слушала очень внимательно, впитывая то, что происходило, спонтанность и музыкальность. И невозможно делать это, если ты бегаешь всю ночь по сцене, во всяком случае, мы тогда не могли этого». К 1973 году, однако, «мы стали значительно более амбициозны в этом отношении. Мы действительно хотели довести живые выступления до предела».

Теперь они летали на частном самолете, арендованном за 30

000 долларов за тур, который окрестили Звездолетом — Боинг 720B на 40 мест, принадлежавший бывшему певцу Бобби Шерману, одному из создателей The Monkees. Когда они забирали его в аэропорту Чикаго, он был припаркован рядом с самолетом главы *Playboy* Хью Хефнера, а боковую сторону украшала надпись Led Zeppelin. Укомплектованный диванами и обеденными столами, заполненным баром и телевизором, он также вмещал электроорган Thomas, которым Джонси будет иногда развлекать «гостей», а в задней кабине была двуспальная кровать, покрытая ворсистым белым мехом, которая станет одним из излюбленных мест в самолете — хотя лишь немногие будут спать в ней.

Вернувшись «домой» в Лос — Анджелес в конце мая, они продали все 36 тысяч билетов на два концерта в «Форуме» за несколько часов после открытия касс. Концерт 30 мая, в субботу, пришлось перенести на следующую среду из–за того, что Пейдж повредил палец левой руки, карабкаясь по проволочной изгороди аэропорта Сан — Диего, а ночное воскресное выступление, состоявшееся в соответствии с расписанием, задержали на полчаса из–за «транспортного затора». По правде говоря, ни один из концертов не прошел так же хорошо, как два выступления в Лос — Анджелесе прошлым летом — Джимми явно справлялся с болью, играя на первом концерте, — видно было, как он морщится от боли, и между песнями погружает пораненный палец в стакан с ледяной водой, чтобы избежать отека, — а во время второго группа местами неожиданно балагурила. За кулисами, тем не менее, все бурлило на полную катушку.

Первый концерт совпал с двадцатипятилетием Бонэма. Его подарок от группы: новый первоклассный мотоцикл Харлей Дэвидсон. «Он просто взорвал коридоры отеля и, несомненно, создал невероятную суматоху, — сказал его старый друган Бив Биван, который покинул The Move и теперь присоединился к ELO. — Но он оплатил счет на следующий день и сказал им: «Да, и оставьте себе велик“. Невероятно, но таков был Джон». Аудитория «Форума» также ободрила его в честь дня рождения во время его двадцатиминутного исполнения *‘Moby Dick’*. «Сегодня двадцать один, — объявил со сцены Плант, — и всю жизнь скотина». После всего для него была организована большая вечеринка в доме местного владельца радиостанции в Laurel Canyon. Среди гостей были Джордж и Патти Харрисоны, Рой Харпер, БиПи Фэллон, Фил Карсон и обычная толпа дилеров, групи и зависал. Писатель Чарльз Шаар Мэррей, который также был там, вспоминает «галлоны шампанского, сугробы кокаина, воды, полные невероятно больших креветок, легендарный порнофильм «Глубокая глотка», крутящийся на

видеопрогрывателе, а в то время они стоили очень дорого и были доступны только исключительно богатым». Джордж Харрисон надел на голову Бонэму его собственный праздничный торт. Бонзо устремился за бывшим битлом и прямо в одежде сбросил его вместе с женой в бассейн, а затем — и всех остальных, до кого дотянулись руки. Джимми, смиренно жалующемуся, что он не умеет плавать, было разрешено зайти в бассейн в своем новом белом костюме с символом «ZoSo» на спине. Харрисон позже утверждал, что это была его самая большая забава со времен The Beatles.

Музыкальная сцена Лос — Анджелеса уже отошла от атмосферы Laurel Canyon, которая так восхитила группу тремя годами ранее. Равно как и в Лондоне и Нью — Йорке, стильным новым звуком 1973 года были Боуи, T. Rex, Mott the Hoople, Элис Купер и Roxy Music — глэм–рок. Неожиданно, в противоположность бородатому, неряшливо одетому окружению новых авторов пасторалей, артисты вроде Рода Стюарта и Элтона Джона брили щетину, натягивали розовые атласные штаны и ботинки с наборными каблуками и брызгали волосы блеском. Новым модным местечком стала Английская дискотека Родни Бинджженхеймера на бульваре Голливуд. Вскоре на стенах офиса Родни появились не только его фотографии с Боуи и компанией, но и с Филом Спектором, Миком Джаггером, Джоном Ленноном и, наконец, Led Zeppelin, которых в клуб привлекла не музыка, а девочки–подростки, набивавшиеся в это место все семь в неделю. Хотя глэм–сцена имела огромное количество гей–поклонников, об этом невозможно было догадаться, сидя за столом Родни. «Родни трахал таких цыпочек–кинозвезд, что вы и не поверите, — вспоминал Ким Фоули. — У него было столько баб, что в тридцать с хвостиком его хватил удар». И его, как утверждал Фоули, «оплатили Led Zeppelin — больничный счет на сотню тысяч долларов».

Теперь, когда Zeppelin добрались до Лос — Анджелеса, они практически владели им. Более не довольствуясь съемом всего девятого этажа отеля Hyatt, они теперь захватили и одиннадцатый — всего несколько шагов до бассейна на крыше. У них постоянно были зарезервированы столики во всех самых известных рок–забегаловках Голливуда, не только у Родни, но и в другом их новом любимом месте, The Rainbow Bar & Grill, где у них были собственные специальные столы в форме полумесяца в задней части заведения, отгороженные канатами. У тротуара их ждал парк лимузинов, и они привлекали также звездных дармоедов вроде Игги Попа, который сидел, скрестив ноги, в углу номера Джимми, сворачивая косяки, пока бесконечная череда

прекрасных девушек слонялась туда–сюда, с удовольствием обменивая «любезности» на доступ в волшебное королевство Zeppelin.

Отвергнутая снобами Laurel Canyon — к огромной досаде Планта, — которых раздражала сомнительная репутация Zeppelin, группа просто переместилась к Родни и в The Rainbow и вела себя там, как и в Hyatt: пользуясь ими и злоупотребляя ими, как заблагорассудится. Многие историки музыкальной сцены Лос — Анджелеса считают это началом самого жестокого периода. Ник Кент, еще один посетитель Родни, утверждает, что «никогда в жизни не видел, чтобы кто–нибудь вел себя хуже, чем Джон Бонэм и Ричард Коул. Я видел, как они безо всякой причины жестоко избили парня и потом швырнули ему в лицо деньги». Даже Мисс Пи — которая все еще была в игре, но теперь смирилась с жизнью без Джимми, за исключением тех случаев, когда он неожиданно вспоминал ее номер, — позже скажет писателю Барни Хоскинсу: Хотя я на самом деле любила Zeppelin, они в каком–то смысле изгадили все в Лос — Анджелесе. Волшебство и правда покинуло рок–н–ролл».

Ничто из этого совсем не беспокоило Джимми, который был очарован темной стороной города, хвастаясь Кенту «одной из своих голливудских подружек, откусившей от сэндвича с лезвиями». Также город был тесно связан с оккультным. Как заметила в своей автобиографии Энджи Боуи: «Голливуд, вполне возможно, является наиболее активным в оккультном отношении местом на планете, и так продолжалось десятилетиями. Темные искусства прочно укоренились там, и в середине семидесятых они процветали так, как никогда до или после этого времени. Оккультных магазинов было почти столько же, сколько и забегаловок со здоровой едой». Даже Роберт начал торжествовать в «безрассудстве, которое для меня стало всем удовольствием Zeppelin… десять минут на музыкальной сцене были равны столетию за ее пределами».

Однако в основном Лос — Анджелес означал девочек. Какую бы привязанность к Шарлотте Мартин Пейдж изначально не высказывал, вся она давно улетучилась, и, хотя они по–прежнему были сожителями — и родителями — в Англии, именно тогда у Пейджа начались самые печально известные отношения всей его гастрольной жизни, когда он стал проявлять чрезмерное внимание к четырнадцатилетней обитательнице дискотеки Родни по имени Лори Мэддокс. Высокая, темненькая, худенькая, с огромными глазами детеныша тюленя, Лори вместе со своей подругой Сэйбл Старр входила в число самых известных «танцоров» клуба. Возбужденный фотографиями юной модели,

которые годом ранее сделал БиПи Фэллон, Джимми снова бросил Мисс Пи и обратил все свое внимание на Лори. Позже она вспоминала, как однажды ночью ее «похитил» Пичард Коул, привезший ее на лимузине в Hyatt, где ее привели в освещенный свечами номер Джимми, находившийся на верхнем этаже. «Я увидела Джимми, который просто сидел там в углу, на его глаза была надвинута та шляпа, а в руках он держал трость, — рассказала она. — Было действительно загадочно и странно… Он выглядел прямо как гангстер. Это было *великолепно*».

Но потом, как говорит теперь БиПи Фэллон: «Весь мир теперь стал иным. Лучше или хуже? Вам решать. В конце шестидесятых и большей части семидесятых было свободнее, меньше злобы, меньше строгости. Некоторое время казалось, что возможно все. По крайней мере, для многих молодых белых. А если вы были британской группой, гастролирующей по Америке, — любой группой в Америке, — проще простого, это были секс, наркотики и рок–н–ролл. Нет, никто не заставлял вас пользоваться этим, но они были на блюдечке — или на зеркале — если вам хотелось. Должно быть, по крайней мере пара сотен старых чудаков, раскиданных по всей Британии, — и куда больше в Штатах — несколько лет вели жизнь, о которой не могли и подумать в своих самых диких, сумасшедших, безумных мечтах, путешествуя, играя рок–н–ролл и веселясь, веселясь, веселясь там, где по–прежнему была земля обетованная. Вас бы посадили в тюрьму, если бы вы занимались этим сейчас. Секс с несовершеннолетними? Забудь, крошка. И теперь в Hyatt House на Сансет–стрип на балконах установлены ширмы, и из окна нельзя выкинуть даже орешек. Ах, тогда, в глубинах истории, рок–н–ролл и правда был действенным зельем! Повсюду свежие восторженные девочки совершенно сходили по нему с ума, и не было боязни СПИДа. И никто особо не думал о долговременных последствиях приема тяжелых наркотиков. Теперь где–нибудь в пабе можно встретить неизвестных чудаковатых старикашек, выглядящих старше своего возраста, которые покупают очередную порцию, приговаривая: «А я рассказывал тебе о тех девчонках в Детройте, которые называли себя Пятеркой Нимф? То был 1971 год и…“ Ага, ага, пей до дна…»

Он продолжает в типично возбужденной манере, вспоминая, каково было быть частью святой святых Zeppelin. «Ну, Zeppelin были королями замка — величайшими и, если вы могли поверить собственным глазам и ушам, ужаснейшими, — и они вывели все это на совершенно другой уровень. Можете представить себе The Rat Pack на их пике в Вегасе — Фрэнк Синатра, Дин Мартин, Сэмми Дэвис Младший и их безумная толпа, — все они охотились

на женщин, неистовствовали и были абсолютно неприкасаемы. С Zeppelin было то же самое, но увеличились объемы. Были спокойные моменты, но… да ладно! Поразительно.

Пластинки продавались, альбомы вылетали с Atlantic едва лишь Ахмет успевал проделывать дырку в середине. Их самолет был крупнее, роскошнее и веселее, чем у президента Никсона, со свистом он переносил этих богов из города в город, где энергичные полицейские на мотоциклах с сиренами сопровождали их несущийся по шоссе на красный свет эскорт из лимузинов с темными стеклами к очередному огромному сияющему стадиону, где паства была готова вновь сойти с ума у ног своих спасителей. Золотые орды невест будто бы были готовы отдать свое тело и душу этим четверым возбуждающим всадникам Апокалипсиса. О Боже! А сами четыре этих парня были весьма интересны, если решали снизойти до того, чтобы подпустить к себе кого–то: Джимми Пейдж, маг, создатель ансамбля Led Zeppelin и корень этого дикого приключения, экстраординарный архитектор звука, играющий на гитаре, который брал блюз, рок–н–ролл и фолк, чтобы взволновать неведомые территории, а его внимательные глаза сверкали притягательной непокорностью. Роберт Плант, поистине златокудрый бог, и его дикие стоны, томное вожделение, голос и наружность из благородной Вальхаллы. Джон Пол Джонс, таинственный бас–гитарист, маэстро клавишных, творец настроения и половины наиболее драчливых, но при этом точных ритм–секций в истории рок–н–ролла. И за ударными — Джон Генри Бонэм! Да, черт возьми! Джон был силовой подстанцией, великолепный, когда он играл, казалось, что барабаны были его продолжением, он становился неотделим от своих инструментов. Ритм. Бонзо, ты был королем ритма и машинным отделением группы. Плюс Питер Грант, фигура, в буквальном смысле, больше жизни. Плюс хохот. Все это закопано в историях о темных гостиничных номерах, ангелах со сломанными крыльями и белых перьях на полу в ванной. Вот они — семена некоторых из многих тайн Led Zeppelin…

При всем их веселье и всех проказах за сценой Led Zeppelin никогда не выкладывались менее, чем на 100 процентов, когда дело касалось их концертов. Ну, может, однажды в Сан — Франциско они пропустили песню–другую, чтобы быстрее вернуться в Лос — Анджелес и еще сильнее, хм, расслабиться, но… да это же сберегло полчаса! Урежьте сет Led Zeppelin вполовину, и он все еще будет в два раза больше любого из тех, что представляли остальные артисты, не только по длительности, но и в смысле неоспоримой, черт меня подери, мощи. Музыка

была выше всяких похвал, и она все еще здесь, ее можно слушать, и так будет всегда, спасибо Богу, этим чертовым Led Zeppelin. Вам надо тащиться от нее. И них. Спасибо, джентльмены». Наконец, он делает паузу, чтобы перевести дух.

Группа веселилась не только в Лос — Анджелесе. В дороге — групи и дилеры теперь были повсюду. Может, трое участников группы и были женаты, но понятие «дорожной леди» все еще имела силу в семидесятых. В Новом Орлеане они остановились в знаменитом отеле Royal Orleans и зависали во французском квартале, где Джонси попал в «затруднительное положение» с местными трансвеститами. Теперь все они считали кокаин «ракетным топливом», и, несмотря на опасения привлечь чрезмерное внимание, наняли на постоянную работу «коксовую леди», загадочную англичанку, единственной задачей которой было давать участникам группы кокаин на указательном пальце, затем намазывать их носы щепоткой вишневого нюхательного табака и каплей шампанского Dom Perignon 1966 года. Ничто из этого не считалось вызывающим привыкание, скорее совершенствующим, даже элегантным.

Было ли это частью кайфа, спросил я Джимми однажды. Эти разные правила, которые применялись ими? «Да, конечно, это было частью происходящего. В том и дело — это было частью реальности и было возбуждающе, да. Но было совершенно очевидно, что мы были на самом острие всего, что происходило». Стало ли в результате тяжело, живя вдали от сцены, достигать такого возбуждения и интенсивности? «Нет, я все еще был знаменит! — усмехнулся он. — Нет, потому что все было сбалансировано. Были интенсивность, энергия и креативность, когда была пора для них. Все остальное время предназначалось для подготовки и восстановления. Знаете, многое было так изолировано. Мы уходили со сцены, прыгали по машинам и исчезали в самолете, который вез нас на следующий концерт. Наши ноги в действительности никогда не касались земли, — он сделал паузу. — Всегда было много театральности. Так всегда бывает в рок–н–ролльных турах, хотя, думаю, мы, вероятно, были пионерами во многом таком. На самом деле я знаю, что так и было…»

Более серьезным было то, что, хотя они и не рассказали об этом, пока тур не подошел к концу, Пейдж получал угрозы смертью, некоторые от конченых психопатов, другие же более волнующего происхождения. Грант воспринимал все их всерьез и удвоил, а затем утроил гастрольную охрану, поставив здоровяков у дверей лифта на этажах отелей, где останавливалась группа, и приказал Коулу помогать ему следить за толпой каждый вечер.

«Это было куда серьезнее, чем я думал, — сказал Пейдж, утверждая, что кого–то в итоге арестовали. — Это было прямо дело Мэнсона, и он посылал волны этой абсурдной паранойи, которая затянула моего друга… в конце концов этого парня выследили и забрали в больницу. Впрочем, он бы точно сделал что–нибудь».

Не только Led Zeppelin были под угрозой в новой, отягощенной наркотиками, пост–мэнсоновской атмосфере рок–концертов. The Stones первыми пострадали из–за собственного стремления создать свой имидж, потерпев фиаско в Альтамонте. Теперь была очередь групп вроде Uriah Heep, чей певец Дэвид Байрон жаловался, что альбомы вроде *Demons and Wizards* и *The Magician's Birthday* привлекают к группе «людей с другой планеты». «Поначалу это было шуткой, а потом мы оказались втянуты в это». Гитарист Black Sabbath Тони Айомми вспоминает, как, приехав на стадион Hollywood Bowl в 1972 году, обнаружил огромный крест, нарисованный свежей кровью на двери их гримерки. Когда тем вечером Айомми, инструмент которого плохо работал, так разбушевался на сцене, что пинком опрокинул огромную колонку, за ней оказалась орудовавшая ножом фигура, одетая в длинную черную мантию. «Он едва не ударил меня, — рассказывал Айомми, качая головой. — Но, к счастью, роуди повалили его на пол. В смысле, мне было не по себе из–за этого, но, думаю, в те дни мы принимали столько наркотиков, что они просто слились в один».

Конечно, можно утверждать, что эти рок–звезды сами привлекали к себе такое внимание, не только Джимми Пейдж, чьи оккультные интересы были очевидно — даже для его наименее доверчивых фанатов — куда более серьезны, чем у его современников. Если так, то, может, с головой, вскруженной той мощью, которой он обладал теперь в буквальном смысле в кончиках пальцев, он считал сами концерты Zeppelin формой магического ритуала? Дэйв Диксон, определенно, думает, что это возможно, сравнивая сцену с алтарем. «На рок–концерте больше энергии, чем в самой крепкой евангелической церкви, и вся она направлена на одну группу людей. Поэтому люди всегда хотят слышать лучшие хиты и ты чувствуешь себя несколько разочарованно, когда они играют новый материал, ведь ты не часть этого ритуала. Основа всего ритуала в том, что одно и то же повторяется снова и снова. Но если взять кто–то вроде Джимми Пейджа, знающего магию, знающего о ритуалах и энергии, которая может быть накоплена в результате них, конечно, возможно, что он выйдет где–нибудь на одном из следующих концертов и использует эту энергию». В 1976 году Пейдж, само

собой, признавал, что было «чертовски много того, что образовывалось из взаимодействия группы и зрителей — невероятной энергии, которая появлялась там, и, знаете, для аудитории это эйфория». Он добавил: «Это нечто экспрессивное, и оно заклиналось». Снова это слово — «заклиналось». Однако, как и Айомми, он кажется поразительно спокойным. «Есть граница безумия, — пожал он плечами, — христиане они, сатанисты или еще кто… это не кармическая обратная реакция или что–то подобное… было много мелких магических явлений, но ничего меня на самом деле не беспокоило».

Более прозаичным, но не менее тревожным было поведение Бонэма, становящееся все эксцентричнее. Где–то во время тура Грант спросил: «Что с тобой, Джон? Почему ты пытаешься всем все испортить?» Этот вопрос в тот или иной момент задавал практически каждый, кто когда–либо знал Бонэма. Единственным ответом, с которым соглашались все, было то, что, казалось, у ударника существовало две стороны: Бонэм — любящий, великодушный семьянин, ненавидевший быть вдали от дома, и Бонзо — пьяный, обдолбанный разбойник, вымещавший свою неудовлетворенность на любом, кто оказывался в тот момент у него на пути. Персонаж вроде Джекила и Хайда, личность которого легче всего расщеплялась, когда он пил.

Но с другой стороны, как сказал мне Пейдж: «Тогда пили все. То есть, так и происходило. Знаете, это были жизнелюбивые времена. Бонзо, определенно, был парнем, который спускался в паб и в одиночку выпивал больше, чем все остальные, — и нормально себя чувствовал. Такова в те времена была питейная традиция. Но он *наслаждался* выпивкой. И дело в том, что он всегда играл. Поэтому ты просто думал, что ж, значит так». Долгая пауза. «Тогда было много людей, которым нравилось хлестать выпивку. И потому в действительности это не казалось столь необычным — не в ту эпоху».

«Вообще он был славным малым и очень щедрым парнем, — говорил старый приятель Бонзо из Брама Мак Пул. — Но он мог быть несносен, когда выпивал, мерзкий подонок. Он обладал обаянием и недооценивал людей. И я порой острил на его счет. Я сказал ему: «Бросил бы ты выпивку, Джон, она тебя до добра не доведет“. Он ведь сильно перебарщивал. Создавал всякие ситуации, покупая всем [столько] выпивки, что приходилось звать менеджера, чтобы расплатиться по счету! Таков был Джон с его компанейским характером, которым пользовались люди. И, конечно, он сделал себе имя, это немного напоминало Муни [Сноска: Кита Муна. — Прим. пер.], он почти дошел до этого.

Дома, в Англии, он тратил деньги на подарки жене и сыну,

друзьям и близким. «Он всегда был щеголем, — рассказал Бивэн. — Любил носить костюмы–тройки, галстуки и всякое такое. И спускал много денег на машины. У него всегда было шесть машин». В одну неделю он ездил на Maserati, в следующую — на Jensen Interceptor, Jaguar E-type или, может, Rolls — Royce. В разное время он также владел Ferrari, красным AC Cobra и Aston Martin. Auston Martin был подарком на день рождения Пэт, но она так перепугалась, когда Джон прокатил ее на нем — несясь по деревенским улочкам на 100 милях в час, — что отказалась когда–либо еще садиться в него.

«Он частенько посещал один гараж, — рассказывал Бивэн. — Боже, да он был мечтой продавца! Я навещал его раз в месяц, и у него по–прежнему было шесть машин, но одна из них была другой по сравнению с прошлым разом, когда я был там. В следующем месяце исчезала другая, чтобы на ее месте появилась какая–нибудь еще».

Он также купил у Джеффа Бека старый двухдверный Ford Model T выпуска 1923 года и превратил его в хот–род, установив массивный семилитровый двигатель Chevrolet. «Этот сверкающая пурпурная штука разгонялась с нуля до шестидесяти миль в час менее чем за три секунды», — рассказал Бивэн. Езда на машинах с Бонзо была «совершенно жуткой. Как–то раз он припарковался на полосе обгона автострады и подождал, пока в зоне видимости не показалась машина, с гудением несущаяся на нас на скорости 70 миль в час, — а потом просто выжал педаль в пол! Колеса завизжали, а капот вздыбился. Я был в таком ужасе, что не мог говорить…»

Вообще–то Планти был ничего, но, как и во всех певцах, внутри него сидел педик, ждущий момента, чтобы вырваться наружу, и в конце концов тебя достала его мелкая ничтожная группа, и ты свалил. Они не двигались ровно никуда, где бы ты уже не бывал. Ты не нуждался в них, чтобы показать себя в чертовой сети Мамаши Рейган. Теперь ты востребован в крутых бирмингемских забегаловках вроде Henry's Blues House и Mothers. В таких мюзик–холлах, где выступали действительно серьезные парни вроде Carl Wayne & The Vikings. Так ты в итоге и оказался снова в A Way of Life, живя в трейлере с Пэт и пацаном и по ночам шатаясь по городу с парнями — Маком Пулом, Биллом Харви, Бивом Бивэном, Джимом Симпсоном и остальными. Это были ребята такого сорта, что любили пропустить пинту почти так же сильно, как и ты, и не зудели тебе в ухо, что ты играешь слишком громко. По крайней мере, не часто.

Все вы заходили в бирмингемский магазин ударных Мика

Эванса, ты и остальные ударники — Мак и Мик Келли, Карл Палмер и Бив, Кози Пауэлл и, конечно, Билл Уорд. Мик Эванс был прекрасным парнем, и магазин был открыт для всех вас даже днем в воскресенье, иногда после закрытия пабов. Вы слонялись вокруг, проигрывали пластинки и разговаривали о чепухе. Поразительно, сколько из вас в результате оказались в приличных группах, группах, которые сделали так, что ты мог платить за аренду, владеть хорошей машиной и, черт возьми, покупать своим приятелям по пинте.

Затем однажды нежданно–негаданно Планти снова объявился на телефоне. А потом он уже стоял там у трейлера, разговаривая с твоей мамой почесывая промежность, грязный придурок. Ты стоял за спиной у матери, жестикулируя и одними губами говоря «Прекрати так делать!», пока этот глупый козел в конце концов не уловил это. К тому времени он был в The Band of Joy, а ты ничем не занимался, и поэтому тоже присоединился к ним. Это тоже было неплохо, все вы собирались стать рок–звездами, щеголяя в своих кафтанах и чертовых бусах. Но это было хорошо, ведь ты мог выдавать на своих ударных нечто большее, не только ча–ча–ча. Все они бывали под кайфом, кивали и улыбались, когда ты в одиночку уходил в отрыв на барабанах, делая свое дело, как ты выражался. Единственной проблемой было то, что это не приносило много денег, да их и не бывает много, когда у тебя есть жена и ребенок.

На гастролях Бонзо теперь был практически неуправляем. У него даже появилось новое прозвище-La Bête (Чудовище), — которым его наградил глава французской звукозаписывающей компании Бенуа Готье, наблюдавший, как, будучи весьма неудовлетворенным едой и напитками, тот разгромил все три трейлера, которые использовались в качестве гримерок на шоу в Нанте в марте 1973 года. Позже тем же вечером на обратном пути из ресторана он в пух и прах разнес Volvo Готье, с помощью рычага сняв крышку багажника, ударом открыв люк на крыше и вмазав каблуком ботинка по приборной доске. Как и многие другие, Готье позже наблюдал, как Джон может быть «самым великодушным и самым ужасным парнем. Бонзо плакал, говоря о своей семье». Потом группа или роуди «подначивали его сделать что–нибудь, и он сходил с ума». Готье также утверждал, что однажды Бонзо предложил ему кокаин, который оказался героином. «Он думал, что это весело. Он мог случайно убить тебя!»

Бонзо любил играть в группе, без вопросов. Его неукротимая нужда «нарушать договоренности» каждый вечер приводила их к

звездным импровизациям. Бонзо также справедливо был указан в качестве соавтора нескольких из их самых известных номеров. Как сказал Пейдж: «С Джоном можно было просто использовать ударные, как эффект в студии». Плант вспоминал, как Бонэм выплескивал столько энергии на сцене, что весь концерт «ревел, как медведь». Как по окончании шоу он был готов «расслабиться и выпустить пар». В большинстве случаев это включало хлестание выпивки, вдыхание кокса, кутежи с групи, крушение комнат, что было «нормальным» поведением любой уважающей себя рок–звезды в начале семидесятых. В нем также сидел глубоко укоренившийся страх полетов, склонявший его летать пьяным, и эта проблема только обострилась, когда они стали путешествовать на Звездолете, где напитки подавались еще до того, как самолет отрывался от земли.

Он также был на удивление неуверенным и так переживал, что может подвести группу, что Коул вспоминает, как он опрокидывал «десять или двенадцать стаканов за ночь» перед концертом. «Это успокаивает мои нервы», — говорил ему Бонзо. Внешне здоровый крепкий парень, он часто чувствовал себя плохо из–за волнения перед выходом на сцену. «Нет сомнений, что он был сверхчувствительным парнем, — рассказывал мне ударник Black Sabbath Билл Уорд. — Хотя он жестко бил по барабанам, в его игре была и утонченность, которая создала ее восприимчивость. Я говорю так, потому что я это видел — не углубляясь в личные вещи, о которых мы говорили. Он обладал невероятной чувствительностью, определенно».

Однако эту его сторону едва ли видел кто–то еще. Поддерживаемый роуди, готовыми «впустить пар» по его команде, заправленный до негодности в бесконечных попытках «проветриться» после шоу, на гастролях Бонэм был беспощаден и неодолим. «Бонзо любил надраться, это правда, — говорил Пейдж. — Но дело в том, что он всегда играл. И правда, можно было почувствовать энергию, исходившую от него. После трех часов такого просто невозможно сойти со сцены и выключить это, словно завернув кран. Необходимо время, чтобы успокоиться, возможно, поэтому он и не спал ночами. Это очевидно, если связать с музыкой. У него также было очень, очень сильное чувство ответственности перед семьей. Если вы слышите, как Бонзо бушевал на гастролях или еще что–нибудь такое, в реальности он отчаянно скучал по дому, и этот факт и есть ключ ко всему. Он не любил ложиться спать, пока не рассветало. На самом деле он порой был просто… одиноким, думаю. Он правда жутко скучал по своей семье».

Теперь, однако, Бонзо начал ссориться с группой. Крис Уэлч

вспоминает, как «Роберт дразнил Джона, предлагая ему банан в конце соло и называя его Кинг — Конгом. В результате Джон взрывался, пуская в ход кулаки». По словам другого инсайдера, отношения между Плантом и Бонзо так ухудшились, что Грант в конце концов усадил Роберта и сказал ему: «Это должно прекратиться. Либо ты, либо Бонэм, и прямо сейчас не похоже, чтобы выбор пал на тебя». Плант прекратил дразнить Бонзо, по крайней мере в лицо. «Он не делал этого и при мне, — сказал мне однажды Джимми. — Или мне бы пришлось сказать ему проваливать».

Плант признавал, что в их отношениях были взлеты и падения. «Мы гневались друг на друга, — рассказал он мне в 2005 году. — [Но] у нас, меня и Бонзо, был запас прочности на многие годы вперед, к которому мы могли вернуться вместе. Даже хотя потом мы стали сами по себе, мы по–прежнему жили, словно в шести милях друг от друга. Время шло, мы отдалялись. Ведь Бонзо был поглощен своим скотом и фермой, а я все еще был среди того, что сам называл хипповством, — захватов разрушенных домов с кучкой скитальцев, только что вернувшихся из Афганистана, полных грузовиков травки, знаете, клевых вещей, — и постройки своеобразного сельского рая. Но мы всегда умудрялись встречаться. Были футбольные матчи, в которых мой паб играл против его паба. У меня все еще есть где–то видеозаписи этого. Моим пабом был The Queen's Head, а его паб назывался The New Inn. Звездой The New Inn был левый крайний нападающий, однорукий парень, который выигрывал вбрасывание. А если я играл за The Wolves в каком–нибудь благотворительном матче, Бонзо появлялся там и дразнился».

На гастролях летом 1973 года идея сделать полнометражный «концертный фильм», о которой они подумывали с того момента, как решили не показываться на телевидении, снова появилась на повестке дня. Грант, не склонный входить в мир, где у него практически не было опыта, всегда отвергал ее. Теперь, когда тур подошел к своей кульминации, он уступил. 14 июля, менее чем за две недели до конца гастролей, он позвонил Джо Массоту, с которым познакомился, когда тот снимал группу на фестивале в Бате в 1970 году, и приказал ему «тащить свою задницу сюда». Массот, как полагается, прибыл с поспешно собранной командой как раз на последнюю неделю концертов в Балтиморе, Питтсбурге и Бостоне, где снял несколько сцен за кулисами, прежде чем приехать в Нью — Йорк на заключительные шоу тура — состоявшего из тридцати трех выступлений, — которые прошли 27, 28 и 29 июля в Мэдисон — Сквер-Гарден. Массот с командой заснял первые два представления. Отснятый в Бате в 1970 году

материал был темным и непригодным к использованию. На этот раз Массот был настроен запечатлеть группу во всей их новообретенной, многоцветной славе.

«К тому времени, как мы добрались до Гардена, — рассказал Роберт, — все обернулось совершенно другой стороной. Тогда это вызывало восхищение, и чувство свободы, исходившее от всего этого, было потрясающим. Мы были музыкантами–пиратами и готовы были попробовать все, и для меня Мэдисон — Сквер-Гарден стал судьбоносным моментом. До того времени я не думал, что когда–либо смогу вообразить что–то вроде этого, ведь там так много энергии циркулировало между нами и зрителями. Это было как исполнение мечты, о существовании которой ты даже не догадывался. После я подумал: теперь мы знаем, что случилось с Джуди Гарленд!»

Потом, посреди триумфа — беда. После заключительного концерта в Нью — Йорке обнаружилось что около 200 тысяч долларов наличными пропали из депозитной ячейки команды в отеле Drake, где они жили. Деньги в купюрах по 100 долларов вечером накануне первого концерта в Гардене положили в ячейку Ричард Коул и юрист группы Стив Вайс — это был гастрольный фонд группы, больший, чем обычно, чтобы расплатиться за Звездолет и заплатить съемочной бригаде по окончании последнего концерта. Ключи от депозитной ячейки был только у Коула и персонала отеля, и подозрение пало на авантюрного гастрольного менеджера группы, которого сразу арестовали и задержали для допроса. Его освободили на следующий день после искусных маневров юристов группы и добровольного прохождения теста на детекторе лжи — с которым, к изумлению полицейских, он блестяще справился. Большей части группы о краже рассказали после концерта, а Джимми проинформировали за кулисами во время длинного соло Бонзо на ударных. Прежде чем вызвать полицию, Коул прочесал номера группы на наличие наркотиков. Но когда в дело вмешалось ФБР, была проинформирована пресса, и на следующий день горячие заголовки сияли по всему миру. Грант потерял хладнокровие и ударил репортера *The New York Post*, выгоняя его из отеля, после чего его арестовали и доставили в местный полицейский участок. В итоге Голдберг созвал пресс–конференцию, чтобы попытаться разрядить обстановку. Но Джи снова рассердился, когда другой репортер из *The Post* спросил его, не была ли кража рекламным трюком.

Когда пыль улеглась, Грант признал себя виновным в оскорблении, и дело было отложено с перспективой закрытия, Коул, все еще находящийся под подозрением полиции и прессы,

позже выиграл суд против отеля Drake, в то время как совершенно истощенная группа улетела домой в Англию. Шарлотта так встревожилась, увидев, в каком состоянии был Джимми, что попыталась отправить его в санаторий. Но он отверг эту идею, хотя и признал, что чувствовал, что его место в монастыре. «Было такое ощущение, что кран с адреналином не закроется».

В этом ажиотаже, который так никогда и не стихнет полностью, был более тягостный вопрос: если ни Коул, ни собственная охрана отеля не брали денег, то кто украл их? Сейчас хорошо известно, что в начале семидесятых в музыкальный бизнес начала проникать мафия. Бывший наставник Гранта Дон Арден рассказал мне историю о том, как всего через несколько месяцев после кражи в Drake Джо Пагано — глава одного из пяти мафиозных кланов — прислал одного из своих приспешников, «Биг Вааселя», угрожавшего Ардену физической расправой за сценой во время концерта в нью–йоркском театре Palace, сообщить Дону, что теперь он сам будет менеджером его собственной группы ELO. Только потому что Дон смело встретил их натиск, как он сказал, выступив с собственными контругрозами, его позже пригласили на ланч с главой клана Джо Пагано, с которым их впоследствии связала крепкая дружба, и таким образом обещанного захвата ELO удалось избежать. Могла ли кража денег Zeppelin из отеля Drake, произошедшая всего несколькими месяцами ранее, тоже быть связана с мафией? Возможно, такая же попытка «захвата» Zeppelin у Гранта закончилась демонстрацией силы банды? Так как ни Грант, ни кто–либо еще из окружения Zeppelin никогда не упоминали этого, теперь это кажется маловероятным.

И таким образом получается, что вина лежит или на персонале отеля, или на самой группе: а первое чрезвычайно неправдоподобно, учитывая, как сильно отели вроде Drake зависят от своей репутации тихой гавани для транжир. И остается только группа. Вопрос таков: зачем им, гипотетически, «красть» свои же деньги? Один возможный ответ: чтобы сохранить их. Британское лейбористское правительство тогда ввело драконовский налог в девяносто пять процентов для наиболее состоятельных граждан страны, и Led Zeppelin были не единственными среди групп, пользовавшихся мировым успехом, кто искал способы обхода проблемы, считая налог чрезвычайно несправедливым, ведь в те времена средний срок жизни успешной рок–звезды редко превышала два–три года. Самый простой вариант — бегство от налогов — применили в тот период несколько современников Zeppelin, включая The Rolling Stones, Элтона Джона, Рода Стюарта, Эрика Клэптона, Дэвида Боуи,

Status Quo и многих других. Под конец американского тура 1973 года не могло ли случиться так, что Грант придумал план, как придержать хотя бы несколько пачек наличных, которые группа бы оставила себе, заставив их «исчезнуть»? Редактор журнала *Classic Rock* Джеофф Бартон, как в середине восьмидесятых Грант хвастался ему, что привозил в Британию «чемоданы с двойным дном», набитые пачками наличных, с разных гастролей Zeppelin. Но это могло быть пустой болтовней человека, любившего растянуть свой обед. К тому времени Грант был прекрасно осведомлен о своей репутации и любил поиграть на ней. А может, он просто говорил правду.

В то время облако подозрений над Коулом так никогда и не рассеялось полностью. Он был единственным из ближайшего круга Led Zeppelin, входившим туда с самых первых дней, кто не стал миллионером усилиями группы в последние пять лет, и признавал, что мучился от зависти, и даже считал несправедливым, что с течением времени все богатели — за исключением него. Могла ли чаша его терпения переполниться в конце тура, который стал тогда самым прибыльным в музыкальной истории? Что теперь для Led Zeppelin были пара сотен тысяч долларов? Разве он, Рикардо, преданный слуга, главный старшина, наперсник, лучший в своем роде поставщик качественных наркотиков и групи, не заслуживал более существенного вознаграждения, чем его ежемесячная зарплата? Как мы знаем теперь, тесты на детекторе лжи не безошибочны. И не было ли у него, человека, сохранявшего ледяное спокойствие под давлением, больше шансов обмануть систему, чем у остальных? Или мог ли он оставить ключ просто валяться где–то, пока отсыпался после очередной ночной попойки? Он говорит, что не приближался к депозитной ячейке с первого вечера в Drake. Возможно ли, что он просто смотрел сквозь пальцы, пока кто–то другой пробрался туда по его указке и сделал за него всю грязную работу?

Все это лишь догадки, и Коул с группой могут быть совершенно невиновны — на чем Коул постоянно настаивал. Точно мы знаем лишь то, что дело так и не было раскрыто, хотя в Америке последствия для группы, на которую теперь с крайним подозрением смотрели страховые компании, еще долго давали о себе знать. Нельзя сказать, что кто–либо из группы был чересчур озабочен этим. Несмотря на кражу, по сообщениям, они вернулись домой, став богаче на 4 миллиона долларов. «Мы достигли момента, когда уже действительно не могли сильно волноваться, — сказал Пейдж журналу *NME* пару месяцев спустя. — Я имею в виду, что, если бы тур был провальным, тогда

это было бы последней соломинкой, но он не провалился. На гастролях я сталкивался и с ситуациями куда хуже, чем эта». Он упомянул порез пальца в Лос — Анджелесе («Я лечил его всеми возможными способами и уколами») и тот факт, что он трудился под угрозами смерти. «Вещи вроде этих склонны умалять значение похищения 80 000 фунтов [примерный эквивалент 200 000 долларов по курсу 1973 года] в конце успешного тура».

По своему обыкновению, Джон Пол Джонс тоже имитировал ледяное спокойствие в отношении последних событий. Но за этой улыбкой Чеширского кота скрывалась растущая озабоченность тем, как вели себя участники группы и ее приближенные. Не на сцене, где «чувство удовлетворения было громадно». Но за сценой, где групи становились все безумнее, наркотики — дороже, а мечты — более чем причудливы. К концу американского тура 1973 года он фактически был готов покинуть группу, шутя с друзьями, что рассматривает возможность «уйти в отставку», чтобы стать хормейстером Винчестерского собора.

«Я просто пресытился гастролями, — впоследствии сказал он Дэйву Льюису. — Я пришел к Питеру и сказал ему, что хочу уйти, если положение вещей не изменится. Моей семье было нелегко, когда я отсутствовал так долго. Как ни странно, ситуация изменилась довольно быстро после нашей встречи. Мы особо не гастролировали в школьные каникулы, и к вопросу о времени наших туров стали подходить более внимательно. Что–то должно было поменяться, так и произошло, и это быстро забылось. Я доверил Питеру навести порядок…»

Способ Гранта «наводить порядок» заключался в сохранении этого факта в секрете даже от Планта и Бонэма. «Конечно, я рассказал Джимми, и он не мог в это поверить», — сообщил он Льюису. Джонс был «семьянином», который был встревожен тем, как тур 1973 года вышел из–под контроля, кульминацией чего стала кража из отеля Drake. Он также переживал из–за смертельных угроз, которые, как признавал Грант, «стали весьма тревожащими». Короче говоря, с Джонса было достаточно. Но Грант, как всегда проницательный, понял, что некоторое время бездействия — это все, что нужно Джонси, чтобы вернуться. Однако на самом деле понадобилось куда больше, чем простые обещания, чтобы убедить всегда надежного Джонси не покидать корабль, и теперь приближенные предполагают, что в сущности он, говоря кратко, сделал формальное заявление об отставке, и в начале 1974 года Пейдж и Грант оказались в затруднительном положении, размышляя, как лучше всего продолжить без него, при этом оставляя Планта и Бонэма в неведении относительно серьезности ситуации до тех пор, пока они не поймут, что делать.

Впервые ты почувствовал себя сессионным профи, когда тебя наняли на сессию Дэйва Берри, где записывалась 'The Crying Game'. Ты играл на басу в этой композиции и в той, что была на стороне B 'Don't Gimme No Lip Child'. Ты знал, что сессия была хороша, ведь Джимми Пейдж, известный сессионщик, тоже был там, пластинку теперь крутили по радио и все такое. Juke Box Jury. [Сноска: Британская телепрограмма. — Прим. пер.] «Наша комиссия решила, что это… хит!» — сказал Дэвид Джейкобс. И так и было, черт возьми. Теперь ты, похоже, знал, как чувствует себя кто–то вроде Джимми Пейджа. Он играл на записи множества хитов. Не то чтобы ты знал об этом, разговаривая с ним. Всегда очень хладнокровный. Приветливый, но очень хладнокровный. И ты себя вел так же. Следующие несколько лет вы постоянно натыкались друг на друга, кивали и говорили «привет». Улыбались и молчали. Просто подключались и играли. Бренчали на гитаре за спиной Лулу, Донована, Herman's Hermits… всегда очень хладнокровно, никогда ни о чем не рассказывая.

Казалось, иногда было неважно, кто что играл. Порой, как, например, в случае с треком Herman's 'Silhouettes', разошедшимся миллионным тиражом, ты знал, что это твой пульсирующий бас и яркая гитара Джимми сделали его таким, каким он был, в равной степени, как и тупая улыбка Питера Нуна. Все девчонки визжали, когда он выходил на сцену, но ты знал, что Микки Мост, продюсер, понимал, кто на самом деле обеспечил успех записи. Нет, ты никогда ничего не говорил. Крутые ребята вроде Микки и Джимми этого не делали. Они просто продолжали, и так же поступал ты. Деньги тоже были неплохими. Иногда тридцать фунтов в день, а в некоторые дни и того больше. Если ты хотел, а Джон Пол Джонс хотел. Джон Болдуин, может, и размышлял бы, зачем все это было, к чему все это должно было в конце концов привести, но он был скучным. Джон Пол Джонс был одним из тех ребят, кто знает что к чему и что почем, и порой зарабатывал за день больше, чем его отец за неделю, за месяц. Иногда даже больше денег, чем казалось правильным.

Но не все сессии были плохими, отнюдь. Ты играл на басу для синглов молодых парней вроде Марка Болана и Рода Стюарта. Талантливых парней, которых еще не слышал мир. Молодых парней без гроша за душой, просто выручая их, ведь ты был славным малым. Даже приобретая славу аранжировщика, разбирая струны в треках классных ребят, кто мог себе позволить заплатить тебе, вроде The Yardbirds, The Stones, Донована… Приходишь, все для них раскладываешь, снова уходишь — и все благодарны.

Но ты не всегда шел прямо домой. Тусовался и зависал в

местах наподобие The Crazy Elephant, The Roaring Twenties, The Scene, The Flamingo или в менее модном Marquee. Встречался и общался с молодыми парнями вроде Дэйви Джонса. «Мы пришли в его квартиру. У него была огромная комната, в которой не было ничего, кроме громадного органа Хаммонда, — позже будет вспоминать Дэвид Боуи, прославившийся под этим именем. — Я с интересом наблюдал, пока Джонси сворачивал три толстых косяка. И мы накурились всеми тремя. Я был под невероятным кайфом, и он превратился в чудовищный голод. Я съел две буханки хлеба. Потом зазвонил телефон. Джонси сказал: «Пойди ответь за меня, а?» Я пошел вниз, чтобы ответить, и вышел прямо на улицу. Я никогда не вернулся. Я просто был невероятно очарован трещинами на тротуаре».

Твоим настоящим приятелем по вечеринкам был Пит Мидон, который работал пиарщиком у The Pretty Things, когда вы познакомились, а позже был менеджером The Who, Джимми Джеймса и The Vagabonds. Пит был ненормальным — не от мира сего, — и тебе это нравилось. Как раз с Питом вы однажды без приглашения заявились на Даунинг–стрит на вечеринку по поводу совершеннолетия Каролин Молдинг, дочери канцлера казначейства Реджинальда Молдинга. Ты не мог поверить своим глазам, но Пит просто договорился и пропихнул вас обоих через дверь прямо на середину зала, схватив два бокала с шампанским.

Также от Пита ты узнал о «Прелюдине», препарате для подавления аппетита, который содержал сульфат амфетамина. Действительно классная пилюля. Пит был старше, был модом–экстремистом и всегда таскал таблетки всех сортов в кармане пиджака — голубые, фиолетовые, «Прелюдин», чтобы зажечь тебя, и барбитураты, чтобы успокоить. «В те дни вся поп–музыка была на таблетках», — будешь вспоминать ты годы спустя. French Blues, Black Bombers, Mandies, Purple Hearts… over, upwards, sideways, down… Потом, когда ты играл в Zeppelin, было забавно, что люди всегда считали тебя тихоней… Ха–ха, черт возьми, сказал клоун…

12
Золотые боги

Даже без угрозы того, что Джон Пол Джонс покинет группу, печальный исход тура 1973 года вынудил Пейджа и Гранта сделать паузу и оценить ситуацию. По плану в октябре и ноябре нужно было записывать следующий альбом. Вместо этого Zeppelin оказались в подвешенном состоянии, ибо Джимми с Джи обдумывали следующий шаг. Скоро намечался выпуск фильма о туре — вместе с концертным альбомом в качестве саундтрека. Также на горизонте маячила новая сделка с Atlantic, ибо первоначальный пятилетний контракт подходил к концу. Поскольку все пять альбомов Zeppelin были распроданы тиражом более миллиона копий в одних только Штатах, Ахмет Эртегун с радостью предлагал продление еще на пять лет с многомиллионным авансом. Но теперь Грант требовал большего. Заметив, что и The Beatles, и The Stones дошли до создания собственных небольших лейблов, вместе с Пейджем он хотел того же для Zeppelin. Несмотря на печальный исход Apple (где недостаток контроля качества привел к столь высокому количеству контрактов, что никто не мог понести должную ответственность) и труднообъяснимую инертность Rolling Stones Records (который, несмотря на наличие единичных случайных контрактов с музыкантами вроде кубинских рокеров Kracker и бывшего участника The Wailers Питера Тоша, вскоре очевидно для всех станет площадкой лишь для самих The Stones), привлекательность владения собственном лейблом была сильна: не только потому, что это положит конец бесконечным спорам о виде обложек, звукозаписи, синглах, датах выпуска, и всему остальному, что годами преследовало группу в Atlantic, но и по той причине, что это означало настоящий успех. Что вы не просто огромны, но подобны сверхновой. Это сильно трогало тщеславие и Джимми, и Джи. Грант также быстро сообразил, что это частично возместит те гигантские налоги, которые в противном случае им предстояло выплачивать. Так что начались переговоры по поводу создания независимого лейбла для Zeppelin, хотя и под крылом дистрибьюторских возможностей Atlantic, что позволяло избежать возможных провалов в продажах. По сути единственной важной вещью, которую гигантские лейблы вроде Atlantic могли предоставить в семидесятых, была дистрибьюторская сеть.

Пейдж и Джонс тем временем фактически начали собственные соло–проекты, а Плант на примере Рода Стюарта

также подумывал о решительном шаге к параллельной сольной карьере. Хотя он и отрицал это прессе, почувствовавшей, куда дует ветер, изображая шок от одной только подобной мысли, сказав: «Уйти записывать сольный альбом, а потом вернуться, означает, что ты в действительности не очень хочешь играть со своей группой», — Плант перестал думать об этом лишь когда Грант убедил его, что такая затея будет иметь смысл, лишь когда группа окончательно обзаведется собственным лейблом. В действительности Грант и не думал о том, чтобы позволить Планту заняться сольным творчеством, в преддверии переговоров о собственном лейбле для Zeppelin он лишь хотел представить группу перед Ахметом настолько цельной, насколько возможно. Эртегун знал, что басисту, может быть, потребуется, замена, но с этим можно было справиться. А потерять, пусть даже с небольшой вероятностью, певца было недопустимо.

Выбравшись из водоворота тура, Джонс начал продюсировать и играть для альбома своей старой подруги, вокалистки Blue Mink Мэйделин Белл. Под названием Comin' Atcha от также в декабре выступил с Белл на концерте в телешоу BBC 2 Colour My Soul. Отчаянно желая доказать себе, что, если того захочет, он все еще способен на реальную карьеру вне Zeppelin, по приглашению продюсера Эдди Крамера он появился на альбоме *Creatures of the Street* осмеянного американского глэм–рокера Jobriath. К счастью для Zeppelin, ни один из альбомов не имел коммерческого успеха. Грант хмыкнул что–то утешительное, и Джонс дал понять, что с радостью вернется к друзьям.

Без необходимости записывать собственный соло–альбом — альбомы Zeppelin и так были его соло–альбомами — Пейдж, тем не менее, занялся интригующим сторонним проектом, который, хотя никогда не грозился заменить для него Zeppelin, оказался на грани того, чтобы подорвать будущее группы так, как никто из них не мог представить тогда, — это было написание саундтрека для фильма Кеннета Энгера «Восход Люцифера».

Пейдж познакомился с Энгером на лондонском аукционе памятных вещей Кроули. «Энгер тогда имел деньги и вместе с Джимми они были… не то чтобы они стремились перещеголять друг друга, но, думаю, в то время они соперничали, — вспоминает Тимоти д'Арк Смит, позже ставший главным поставщиком оккультных книг, картин и других произведений искусства для Пейджа. — Думаю, вообще–то это было из–за «Багх–и–Муаттар». Я сказал Джимми: «Я в этом не участвую. Я еду в Париж". Ведь [Джеральд] Йорк прислал Энгера, который всегда пугал меня до смерти. Он никогда не улыбался».

В то время Американский институт киноискусства называл

доктора Кеннета Энгера, как он любил чтобы к нему обращались с тех пор, как получил докторскую степень в гуманитарных науках несколькими годами ранее, «магом кино». Он давно достиг статуса настоящего Мага и теперь является, по словам Дэйва Дикинсона, одним из наиболее высокопоставленных членов О. Т.О. Его права на эту роль восходят к 1955 году, когда он вместе с самопровозглашенным «сексологом» Альфредом Кинси ездил в Чефалу на Сицилии, где они раскопали несколько всесексуальных фресок в кроулевском Аббатстве Телемы, на основании которых Чарльз Пейс впоследствии нарисовал фрески для Болескин–хауса Пейджа. «Я никогда не говорил об этом с людьми, которые не были магами, — рассказал Энгер одному репортеру в 2006 году. — Ведь они подумают, что ты грязный лжец. Но видите, я не сатанист. Некоторые думают, что это не так. Мне все равно…»

Теперь ему семьдесят восемь, и доктор Энгер живет один в своем многоквартирном доме в Голливуде и слишком болен, чтобы отвечать на просьбы об интервью, хотя и продолжает рассказывать о новых проектах в области кино и литературы. Он также известен, по словам д'Арк Смита, своим непостоянным характером и «наложением проклятий» на любого, кто переходит ему дорогу. Однако за растиражированным образом личности, практически напоминающей Носферату, лежит, очевидно, мечтательный философ, ожесточенный, возможно, на то, что его постоянно неправильно понимали и неверно толковали, но его работы, столь явно стоящие в стороне от мэйнстрима, считаются одними из наиболее новаторских в истории кино.

Кеннет Уилбур Энглемайер родился в 1930 году в Санта — Монике в штате Калифорния и начал свою карьеру ребенка–актера, сыграв роль подмененного эльфами принца в фильме «Сон в летнюю ночь», снятом Максом Рейнхардтом в 1934 году (где также играл Мики Руни, а в роли Пака появился Джеймс Кэгни). Его собственная карьера режиссера началась в 1947 году с «Фейерверка», эксцентричной короткометражки, в которой у моряков вместо пенисов были зажженные свечи, и продолжилась «Торжественным открытием храма наслаждений» 1954 года, восхитительно экстатическим представлением кроулеанского ритуала, за которым в 1963 году последовал «Восход Скорпиона», гомосексуальная фантазия о затянутых в кожу байкерах, перемежающаяся изображениями Христа, Гитлера и дьявола, саундтрек которой был составлен из тринадцати поп–песен — нововведение, ставшее примером для таких будущих икон кинематографа, как Мартин Скорсезе и Квентин Тарантино, использующих «найденную» музыку в своих фильмах. Серьезные

критики поставили работу Энгера в одну сюрреалистскую категорию с «Андалусским псом» Луиса Бунюэля и «Кровью поэта» Кокто, фильмами, которые развили язык кино. Большинство же посетителей мейнстримных кинотеатров, однако, остались в полном неведении о его месте в каноне. Вместо этого он стал более известен своими книгами «Голливудский Вавилон», трехтомником, изданным за период в сорок пять лет, до краев наполненным непристойными анекдотами о сексуальном и наркотическом возбуждении звезд золотой эпохи киностраны вроде Фэтти Эрбакла, Глории Свонсон и Джеймса Дина, если назвать только нескольких.

В конце шестидесятых Энгер оказался в Лондоне, где вступил в тесное общение с The Rolling Stones, и как раз в тот период за выходом их альбома Their Satanic Majesties Request последовала песня *'Sympathy for the Devil'*, на которую, как хвастался Энгер, Мика Джаггера вдохновили беседы с ним. Он также тесно сошелся с Китом Ричардсом, который теперь путался с бывшей девушкой Брайана Джонса интересующейся оккультизмом Анитой Палленберг. «Кеннет оказал огромное и очень сознательное влияние на The Stones», — сказала Мику Брауну Мэриэнн Фейтфул, объясняя, что Энгер изначально предполагал, что Джаггер сыграет заглавную роль в «Восходе Люцифера», а Кит при этом будет Вельзевулом, и как его родство с The Stones вскоре приведет к «истинному ведьминскому шабашу упадочных иллюминатов, рок–князьков и хипповской аристократии». Но The Stones стали быстро отдаляться от него, после того как он напугал Кита и Аниту, каким–то образом сделав так, что однажды ночью, пока они спали на втором этаже, их передняя дверь окрасилась в золотой цвет в порядке подготовки к языческой церемонии бракосочетания, право провести которую в Хэмпстед — Хит они согласились предоставить Энгеру, но эта выходка так расстроила их, что они отказались от свадьбы.

Энгер утверждал, что съемки его фильмов сами по себе представляли магические церемонии, описывая их как «чары и заклинания», специально разработанные, чтобы установить контроль над разумом людей. Он часто пересматривал и обновлял свои фильмы — он время от времени работал над «Восходом Люцифера» еще задолго до знакомства с Джимми, — добавляя в некоторые из них саундтреки, написанные знаменитыми рок–звездами, — как произошло с синтезаторной композицией Джаггера для «Заклинания моего демонического брата» 1969 года и музыкой ELO для более поздней версии «Торжественного открытия храма наслаждений».

Съемки «Восхода Люцифера» проходили в Англии, Германии

и Египте, и предполагалось, что фильм был основан на истории о Падшем ангеле из традиционной христианской мифологии, возрожденном в своем гностическом статусе «Несущего свет» — что подразумевалось в работах самого Кроули и нашло отражение в «Потерянном рае» Мильтона, который завершается тем, что ангел и его хозяин находят согласие с «Возлюбленным», — и в картину должны были войти настоящие кроулеанские оккультные ритуалы. Как хорошо было известно Пейджу, имя Люцифера стало синонимично Сатане только в недавнее время. На самом деле Люцифер — это латинское по происхождению слово, означающее «несущий свет», римское астрологическое название «Утренней звезды» и прямой перевод греческого слова *eosphorus*, означающего «несущий рассвет», но в римской мифологии Люцифер (от латинского слова Luceafăr) обозначал планету Венера.

С самого начала Энгер испытывал множество трудностей со своим заветным проектом, которые привели к слухам, что фильм был — в буквальном смысле — проклят. Его первая попытка воплотить замысел в жизнь состоялась в 1967 году и провалилась, когда его первый главный актер, пятилетний мальчик — вероятно, еще одно представление «внутреннего дитя» Кроули — трагически погиб перед началом съемок. Его место сперва занял Бобби Бьюсолейл — также известный под именами Купидон, Святоша, Херувим и прочими таинственными прозвищами — бывший гитарист группы Love. Некоторое время Бьюсолейл жил в Сан — Франциско вместе с Энгером в беспорядочно построенном старом особняке на Фултон–стрит, который местные называли «русским посольством». Однако они поссорились, когда Энгер спустил Бьюсолейла с лестницы, обнаружив, что тот спрятал в подвале большой пакет марихуаны. Задетый Бьюсолейл сбежал, захватив с собой большую часть отснятой пленки, и сжег ее в калифорнийской Долине Смерти. В отместку Энгер наслал на него «проклятие лягушки», посадив лягушку в колодец. Когда вскоре после этого Бьюсолейл, теперь спутавшийся с семьей Мэнсона, был арестован за связанное с убийствами Тейт и Ла — Бьянки убийство учителя музыки Гэри Хинмана, он был осужден на пожизненное заключение — закрытый в четырех стенах, прямо как проклятая лягушка Энгера.

Используя то небольшое количество материала, которое удалось спасти после эпизода с Бьюсолейлом, Энгер смонтировал «Заклинание моего демонического брата», использовав музыку Джаггера. Но его намерение всегда возвращалось к тому, что, как он чувствовал, станет трудом всей его жизни, на этот раз с Джаггером в роли Люцифера, а также с Мэриэнн Фейтфул и

Дональдом Кэммелом в других главных ролях. Когда Джаггер внезапно передумал, снова остановив производство, Энгер наказал его, выбрав на роль его младшего брата Криса. Но младший Джаггер оказался ничуть не лучше и был уволен после ссоры на съемочной площадке. В конце концов роль была отдана рабочему со сталелитейного завода в Мидлсбро по имени Лесли Хаггинс, и съемки начались.

«Я уже был наслышан об Энгере как об авангардном режиссере, — рассказал Пейдж автору журнала Classic Rock Питеру Маковски в 2007 году. — Я помню, что видел два его фильма — «Восход Скорпиона» и «Заклинание моего демонического брата» — в кинематографическом обществе Кента, и уже слышал об Энгере, так как читал и изучал Алистера Кроули… [Поэтому] я хотел с ним познакомиться. В итоге он посетил мой дом в Сассексе, а я побывал в его лондонской квартире». Как раз во время визита в лондонскую квартиру Энгера «он обрисовал свою идею фильма, который стал «Восходом Люцифера“. Тогда он спросил меня, не хочу ли я принять участие в производстве, написав музыку, и я согласился». Это решение, без особого преувеличения, ему еще аукнется.

По словам Энгера, у них с Пейджем было «джентльменское соглашение», и они никогда не обсуждали денежный вопрос, так как предполагалось, что их сотрудничество — это «произведение любви». Они должны были поделить прибыль от фильма, а Пейдж забирал также все деньги, которые впоследствии заработает саундтрек. В ответ Пейдж создал свой аудиоэквивалент фильма Энгера, самую оригинальную, экспрессивную, хотя и полностью забытую музыку за свою карьеру. Это было, как он сказал, «честью».

Теперь Пейдж утверждает, что ему не предоставили окончательно смонтированного материала для работы, замечая, что Энгер таким же образом заказывал саундтреки для «Восхода Скорпиона» и «Заклинания моего демонического брата». Все, что он знал, как он сказал Маковски, — это что фильм «был о египетских божествах». И некоторых героев: «Есть Исида, которая связана с ранними религиями. Исида — это эквивалент почитания человеком человека, теперь выраженный в Будде, Христе и всех остальных, как три стадии. А ребенок — это Гор, находящийся в детском возрасте. И это в большей степени Нью Эйдж, чем виделось».

Однако в 1976 году он сказал Мику Хогтону, что ему для работы предоставили двадцатипятиминутный фрагмент начала фильма. Он переживал, сказал он, потому что «начало — это отрывок с рассветом, и тут же напрашивается сравнение с «2001

годом“ [Стэнли Кубрика]. Фильм снимался в Египте, и я хотел отразить неподвластность времени, поэтому, используя синтезатор, я старался изменить оригинальный звук каждого инструмента так, что сразу невозможно сказать, что это гитара или барабан. Я жонглировал звуками, чтобы избавиться от узнаваемых особенностей как таковых».

Он был воодушевлен осознанием того, что, в отличие от пластинок Zeppelin, адресованных самой дикой из всех возможных аудитории, «это обещало стать чем–то, что, как я понимал, будут показывать в художественных лабораториях, подпольных кинотеатрах и обществах», — он позволил своему воображению разгуляться. Помимо своей электрогитары, пропущенной через синтезатор ARP, он использовал меллотрон, двенадцатиструнную акустическую гитару, различные клавишные, а также барабаны табла и темпуру (жужжащий индийский инструмент) — и на всем этом играл сам. Для кульминации он создал эффект на синтезаторе: «Гигантские горны, звучащие как трубы Гавриила. Это был хороший отрывок».

Конечный результат, судя по крайне раритетной нелегальной записи на CD-диске [Сноска: Официальный релиз саундтрека состоялся с подачи Джимми Пейджа в 2012 году. — Прим. пер.], как и можно было ожидать, представляет собой выбивающее из колеи аудиоприключение. Оно начинается с громкого гипнотического жужжания, которое продолжается несколько минут, и редкие мелодии — поочередно зловещие, угрожающие, таинственно эйфористичные — растворяются в диссонирующих каденциях, одновременно отталкивающих и притягивающих, как электрический ток. Примерно на двух третях композиции в акустическую трясину, будто нарастающие испражнения, врывается гроза, сменяемая буддистскими песнопениями, звучащими так, словно их замедлили и исказили, гармонично, но темно и угрожающе, и с этого момента все стремится к своеобразной ошеломительной вибрирующей кульминации, когда в отдалении слышится еще один приглушенный раскат грома. В конечном счете, чувство, которое ощущается снова и снова, — это чувство дезориентации. Не полного сумасшествия, но тем не менее осознания себя разбитым, ошеломленным… лишенным душевного равновесия. Несколько раз проиграв композицию целиком, с тех пор я не склонен часто слушать ее. Или, как написала выдающийся американский музыкальный критик Джули ЛеКомпт: «Захватывающая и волнующая, эта композиция прекрасно выразила некоторое безумие Пейджа».

Тем временем в так называемом реальном мире собственный фильм группы все еще снимался. Изначальная идея запечатлеть

концертное представление, добавив в него интервью и закулисные сцены, была расширена, и Джо Массот — мучившийся в попытках упорядочить материал с двух отснятых им концертов — предложил бросить простой замысел документального фильма и сделать нечто такое, что лучше бы показывало, кем на самом деле является группа, и для этого каждый из ее участников, а также Грант, должен был появиться в собственном отрывке, где они могли предстать в любом образе на свой выбор. Массот рассказал: «Мы хотели показать их как личностей, но не традиционным способом, используя интервью. Им хотелось более символического представления. Все персональные эпизоды предполагалось объединить с музыкой и выступлениями группы».

Наподобие фильма T. Rex 1972 года под названием Born to Boogie, который, по претенциозному заявлению Марка Болана, был основан на напоминающих сны картинах Феллини, но имел больше общего с неловкими «идиотскими» идеями, впервые показанными в «Вечере трудного дня» The Beatles — к примеру, коротким превращением Ринго Старра в бродягу, — хотя их и ограничивал тот факт, что никто их них не умел играть на сцене и не мог придумать подходящие связанные между собой идеи для создания пяти в равной степени интересных образов, отрывки, ставшие известными под названием «фантастические эпизоды», однако, непреднамеренно рассказали многое о каждом из них. Так, Плант в готовом фильме представал в образе красивого принца с мечом, прирожденного для мореплавания, верховой езды и спасения юных принцесс, и появлялся во время расширенного инструментального пассажа *‘The Rain Song’*. Он дрался на мечах на булыжном полу Большой башни замка Раглан (полуразрушенный замок пятнадцатого века, находящийся между Монмутом и Абергавенни, который был построен ветераном битвы при Азенкуре сэром Уильямом ап Томасом, «синим рыцарем Гвента»), и, каким бы неловким это теперь ни казалось, тем самым ясно отражался его представление о самом себе как о доблестном, сражающемся за мир рыцаре группы.

Точно так же фантазия Джонса о грабителе с большой дороги — показанная во время *‘No Quarter’*, — который осуществляет какую–то секретную миссию посредством малопонятной процедуры в странной сцене на кладбище, прежде чем сорвать свою маску и в более привычном виде вернуться к семье, могла включать некоторые из самых скучных штампов, которые когда–либо появлялись в кино, но также идеально совпадала с той ролью, в которой его воспринимали, — закулисного маньяка–механика группы. В то же время превращение Бонзо в *‘Moby Dick’* из фермера за рулем красного трактора в гонщика–сорвиголову

ясно показывало раскол его личности на жизни, которые он вел на дороге с Zeppelin (опасную, скоростную, беспорядочно пылающую огнем) и дома со своей семьей (в приступах нежности к жене Пэт и сыну Джейсону, живших под защитой мужа и отца, которого только они знали по–настоящему). Свой эпизод был даже у Питера Гранта и Ричарда Коула. Он был снят ранее в 1973 году в поместье Хаммервуд–парк в Сассексе (покупку и превращение которого в собственную звукозаписывающую студию и место для репетиций в то время рассматривала группа, но от этой идеи они впоследствии отказались), и менеджеры в этом отрывке превращались в жующих сигары гангстеров с автоматами, которые громко хохотали, пока их пули в пух и прах разносили комнату, полную считающих деньги противников, — очевидно, это было метафорическим изображением безликих «костюмов», заправлявших музыкальным бизнесом.

Как и следовало ожидать, больше всего толков — которые продолжаются и по сей день — вызвал эпизод, в котором Пейдж в ночи карабкается по крутому склону какой–то темной скалистой горы, а полная луна затянута редкими облаками. На вершине он встречает облаченного в мантию древнего Отшельника, который стоит со склоненной головой, держа высоко поднятым свой фонарь, к свету которого целеустремленно восходит Пейдж, новообращенный адепт. Когда мы видим лицо Отшельника, оно меняется, показывая в обратном порядке все стадии взросления Пейджа: средний возраст, зрелость, юность, отрочество, детство, младенчество и, наконец, после зигзагообразной молнии, стадию эмбриона, — а потом все проходит перед нашими глазами в обратном порядке вплоть до лица древнего Отшельника — Мага. Дополнительное значение этой идее придавало осознание того, что гора, на которую взбирался Пейдж, — это Мил Фарвони, находящаяся напротив Болескин–хауса, тот же самый заснеженный пик, на который полвека назад любил восходить Кроули, и что в финальной версии фильма эпизод показывался во время представления Джимми со скрипичным смычком в середине *‘Dazed and Confused’*, и смычок превращается в очевидно оккультный образ, когда Отшельник/Маг медленно взмахивает в воздухе своим смычком/палочкой, чертя им дугу слева направо, и за его рукой следуют тени одиннадцати цветов («общее число магии» Кроули) — зеленого, желтого, синего, красного, золотого и так далее. Словно «Баррингтон Коулби», нарисовавший картину для внутренней стороны обложки четвертого альбома Zeppelin, воплотился в жизнь, зрительная метафора очевидна: путешествие к оккультному просвещению.

«Я *точно* знал, что хотел сделать для этой картины, — сказал

Пейдж писателю Марку Блейку по поводу переиздания фильма на DVD в 2007 году. — Я знал, что хочу сделать это в доме, который у меня был в Шотландии, и знал, что хочу, чтобы меня сняли забирающимся на эту кручу, куда я вообще–то никогда раньше не восходил». Съемки проходили в ночь первого полнолуния декабря. «Я хотел полнолуние, чтобы получить некоторое свечение, — рассказывал он мне ранее. — И сказал, что было бы здорово, если бы еще пошел снег. Так и случилось. Конечно, из–за этого было холодно, и когда меня просили взбираться на нее снова и снова, я думал — о нет, во что же я ввязался».

Он признал, что сцена подразумевала «интерпретацию карты Таро «Отшельник“». «Отшельник стоит там со своим маяком истины — понимаете, свет и все остальное. И достигатель [sic!], или как его еще можно назвать, пытается забраться и достичь его. Но то, что, когда он добирается до Отшельника, лицо последнего начинает меняться, означало, что можно достичь истины в любой момент, но не принять ее, не понять, что принял ее, и все такое». Разбирая эту тему с Блейком, он добавил: «Это идет из колоды Райдера [-Уайта], но конкретно эта интерпретация содержит аллюзии на работу [Уильяма] Холмана Ханта, художника–прерафаэлита… это было заявлением о том, что происходило в моей жизни».

Ранее в фильме он запечатлен сидящим скрестив ноги у озера рядом с его домом в Пламптоне, проигрывая на старой скрипящей шарманке старинную народную мелодию *‘Autumn Lake’*. На заднем фоне можно увидеть несколько черных лебедей, которыми он населил озеро. Потом, когда он поднимает голову, и его взгляд встречается с камерой, его глаза светятся ярко–красным, словно в отголосок строкам из *‘Black Dog’*: «Eyes that shine burning red, dreams of you all through my head». [Сноска: «Глаза мои пылают огнем, и мысли мои лишь о тебе».] Нельзя сказать, что он точно объяснил, что это должно было означать, за исключением общих слов: «Мои глаза — зеркала души, все такое…»

Когда Массот представил короткий несмонтированный отрывок фильма на специальном показе, организованном для группы в начале 1974 года, это была катастрофа. «В конце концов они пришли в просмотровый зал, чтобы взглянуть на эпизод со *‘Stairway to Heaven’*, — вспоминал он, — и стали драться и орать, когда начался фильм. Они думали, что это я виноват, что у Роберта Планта такой большой член».

С Бонзо или нет, но ты всегда знал, что сделаешь это. У тебя была внешность, голос, правильные идеи. Ты знал это, да и другие

тоже. Кроме Crawling King Snake были еще The Good Egg, The Tennessee Teens… The Teens были как The Who, только лучше, или просто так же хороши — все это говорили. Да и деньги были неплохие всякий раз, когда они устраивали концерт. Когда они сменили название на Listen и пригласили тебя на постоянную работу, ты подумал, что так выстрелишь. Пока–пока, ребята из Snake, привет, успех! Потом вас пригласили CBS, и ты понял, что выстрелишь. Только одноразовый контракт на сингл, но было очевидно, что это выльется во что–то еще, как только мир услышит о тебе. Тебе было еще только семнадцать, поэтому пришлось уговорить родителей подписать договор за тебя. Или пришлось бы, если бы тебе его прислали. Но ничего. CBS еще не была такой крупной, как стала впоследствии, по крайней мере, не в Англии. Но все–таки настоящая звукозаписывающая компания из Лодона, Священный Грааль…

На стороне А был 'You Better Run', скопированный нота в ноту американский хит The Young Rascals, но исполненный гораздо, гораздо лучше. На стороне В — оригинальная композиция 'Everybody's Gotta Say', которая была так хороша, что вообще–то должна была выйти на стороне А, но ты же знаешь, каковы эти звукозаписывающие компании. Выбор был между ней и другой написанной вами композицией, которая нравилась всем — 'The Pakistani Rent Collector'. Но выбор был еще не за тобой, поэтому записали 'You Better Run'. Когда дело касалось синглов, приходилось думать коммерчески, и было очевидно, что по радио она будет звучать хорошо. Однако никто из пиратов на нее не клюнул, что тебя действительно удивило. Ну же, она была куда лучше, чем всякая чепуха, которую там, бывало, играли. Позже тебе рассказали, что несколько раз ее вообще–то ставили на Радио Лондон, но ты жил не в Лондоне, поэтому узнал об этом, когда уже было слишком поздно, иначе бы ты, конечно, что–нибудь предпринял. В конечном счете она не стала настоящим хитом, и ты не винил CBS, когда они «отказались продлить сотрудничество» на запись второго сингла. Немного обидно, но ты бы так же поступил на их месте. Понимаете, так ведь и работает бизнес. Ударом стало еще и то, что Listen после этого разошлись. Они могли бы преуспеть, если бы остались вместе, ведь они определенно были достаточно хороши. Все так говорили…

Однако ты не упал духом. Ты только что начал делать записи и рассылать их во все лондонские звукозаписывающие компании. В конце концов появилась старая добрая CBS, предложившая тебе сольную сделку. Конечно, ребята из Listen не обрадовались, когда узнали об этом, но так ведь происходит порой, знаете, эти парни из Лондона просто оценили твой голос, что ты мог поделать. И

то, что они предлагали, было несколько другим, — твой первый сольный сингл с переводом итальянской баллады под названием 'Our Song'. Некоторые говорили, что звучало похоже на Тома Джонса, но они просто завидовали. В любом случае, знаете, получилось неплохо, хотя ты опять же так и не услышал ее по радио. Но по крайней мере теперь они продлили сотрудничество на запись еще одного кавера, на этот раз неплохого, под названием 'Long Time Coming', который, определенно, подходил тебе больше и получил довольно хороший отзыв в New Musical Express. Просто позор, что эти чертовы мерзавцы с радио на нее не клюнули. Но потом тебе пришлось откупиться от этих типов, ведь все знали, что это было просто обдираловкой.

Конечно, уже вскоре ты пел в другой группе. Было большой удачей, что CBS в конце концов не захотели больше записей с твоим участием, ведь эта новая группа была даже лучше, чем Listen, и называлась она тоже лучше — Band of Joy. Никаких больше ритм–н–блюзовых каверов. Они играли скорее вест–кост, вроде как следовали за The Animals и The Yardbirds. Это как раз было твое, хотя вообще–то вы могли играть и петь куда лучше, чем большинство групп, которые ты слушал. И было круто, ведь лидер группы Вернон Перара был из одного города с твоей девчонкой, Морин, из Уолсолла. Ты знал Вернона еще тех пор, когда он был в Stringbeats из Стоурбриджа, первой смешанной группой в мире, с которой ты, бывало, тоже пел.

Но Вернон был за главного, и через некоторое время это стало тебя несколько раздражать, и ты ушел. Не ушел, скорее, просто на время прекратил петь с ними, чтобы попробовать сменить обстановку и оценить собственный настрой. К тому времени, когда ты вернулся, группа снова изменилась. Они сохранили название, но Вернон ушел, и теперь вы появлялись на сцене, воинственно раскрасив свои лица, как индейцы. Вроде того, как было у Артура Брауна, только лучше. И вот, однажды вы играли в The Rainbow Suite в Браме, тебя занесло, и ты прыгнул в толпу, которая расступилась перед тобой. Это был последний раз, когда ты вышел на сцену, раскрашенный, как индеец. Краситься ты продолжил, но грим стал более мистическим и странным, не таким ковбойским.

Летом 1967, когда Band of Joy требовался новый ударник, ты подумал о Бонзо. То, чем ты сейчас занимался, — каверы Love, Moby Grape и Jefferson Airplane — было новым для Джона, но он быстро влился. Этого отморозка ничто не пугало. Грим дал дорогу кафтанам и бусам, и Бонзо тоже сказали придумать что–нибудь свое. Так у него появился белая куртка молочника, которую он выкрасил в розовато–лиловый цвет. Потом у него появился ярко–

зеленый кафтан, расшитый бисером и колокольчиками, и он отпустил усы. Он рассказал тебе, что, когда он пошел на встречу с Биллом Харви, его отец спросил: «Это что еще за педик?» Он не обращал внимания. Он даже уговорил маму сшить ему сюртук из старых штор, и ездил на 147 автобусе в Реддич, а его волосы завивались, как у Джими Хендрикса. Он даже появился на этой демо–записи 'Legalise Pot', которую ты организовал, чтобы попасть в газеты, что вы и сделали. Потом пришлось прятать их дома, чтобы твой старик случайно их не заметил…

В итоге Band of Joy стала достаточно известной, играя повсюду и выступая на разогреве у Терри Рида, Spooky Tooth, Keith West's Tomorrow, Aynsley Dunbar's Retaliation. Все было наполнено деятельностью. У вас даже был концерт в Speakeasy в Лондоне. Вы разгружали старый фургон Сотта, когда роллс–ройс остановился перед Speak, чтобы позволить старушке перейти дорогу. Вдруг из окна прогремел голос: «Вам бы двигаться побыстрее, мадам!» Едва не довел бедную до сердечного приступа. В машине был Кит Мун. Ты просто стоял и смотрел, и хотелось засмеяться, но ты не знал, стоит ли. Позже тем вечером, на сцене ты пел и задавал жару, и черт меня побери, если это не Лонг Джон Болдри стоял там, «нежно смотря мне в глаза», как ты выразишься впоследствии, а Бонзо проорал ему: «Мотай отсюда!»

Безотносительно размера члена Планта, Джимми был настолько разочарован работой Массота, что сказал Джи немедленно уволить его, поставив на замену австралийского режиссера по имени Питер Клифтон. Просмотрев первые итоги труда Массота, Клифтон мог лишь согласиться с мнением группы, что это «полная каша. Сомнений в таланте Джо нет, но он завяз в проблемах съемок, и не был способен установить контроль над членами группы. Ничего из отснятого им на шестнадцати– и тридцатипятимиллиметровые пленки не стыковалось друг с другом. Там были неплохие фрагменты, но они не сходились, не было единства, а также нарезок и соединительного материала, чтобы редактировать или создавать последовательность». Хотя Клифтон согласился попробовать спасти фильм, он чувствовал, что к тому времени огонь уже иссяк и «парни уже не горели этим», как раньше. Так что продолжать было в основном «идеей Питера». В результате прошло еще девять месяцев, прежде чем Клифтон смог показать им что–то новое, и все уже давно попрощались в этой идеей, даже Джи, который теперь полушутя говорил о ней как он «самом дорогом в истории домашнем видео».

Впрочем, было кое–что, в чем Клифтон смог убедить их всех

до того, как ставни окончательно закрылись, а именно — необходимость переснять все шоу со звуком в Англии, чтобы заполнить «дыры» в первоначальном материале. Вспоминая, Джимми закатил глаза. «Для нас это было, как: «О, нет! Как мы вспомним все те импровизации, как мы повторим их?» Но мы забронировали студию Шеппертон и продолжили, имитируя собственный саундтрек и различными способами делая то, чего всегда старались избежать — походить на передачу *Top of the Pops*». Они были настолько не готовы к такому повороту, что Джона Пола Джонса, недавно постригшегося, заставили надеть парик, чтобы соответствовать абажурному стилю 1973-го. «До меня дозвонились из офиса и спросили, нужно ли мне что–нибудь для съемок в Шеппертон. Я ответил: «Ну, как насчет шести дюймов волос для начала?!» — вспоминал он со смехом. — Так что мне пришлось использовать парик, что вызвало столько смеха».

Тогда как фильм о группе становился головной болью, реализация планов о создании собственного звукозаписывающего лейбла сейчас продвигались очень быстро, и к январю 1974 года сделка уже была готова к подписанию. Речь шла о собственном дочернем лейбле под эгидой Atlantic с названием Swan Song. Изначально так была озаглавлена неизданная двадцатиминутная инструментальная композиция Пейджа (также иногда известная как *'Epic'*, еще одна тема, развитая из его показательного материала *'White Summer'*), таким же было рабочее название их следующего альбома. Пейдж отбросил все сомнения насчет «негативных коннотаций», объяснив: «Как говорится, Лебедь издает самые красивые звуки умирая». Это было основано на апокрифических сказаниях о безмолвных лебедях, «поющих» прямо перед смертью, но в действительности же лебеди не безмолвны и не издают никаких особенных звуков, когда умирают. Изначальные предложения названий для лейбла, впрочем, были не столь вдохновенными и включали Eclipse, Deluxe, Stairway, Superhype (название их издательства) и даже Slut and Slag (*груб. англ.* «Потаскуха и шлюха»): «Тот тип названия, которое можно проассоциировать с нашими тура по США», — шутил Плант.

Пейдж говорил, что в отличие от лейбла *The Stones* Swan Song «не собирался быть личным. Мы намеревались петь и развивать другие направления тоже». Плант добавил: «Мы не создавали Swan Song для заработка. Понимаете, что бы мы стали делать с еще большими деньгами?» Первыми подписавшимися стали Bad Company (первоначально только для США, так как в Великобритании вокалист Пол Роджерс и ударник Саймон Кирке

все еще были связаны в лице группы Free контрактом с Island), а затем подключились Мэгги Белл (чей предыдущей группой Stone The Crowns раньше управлял Грант) и The Pretty Things, которые были известны Джимми с его сессионных дней, а их альбом 1970 года *Parachute* получил известность как единственный альбом, выдвинутый журналом *Rolling Stone* на звание альбома года, не получивший при этом золотого статуса в США. Рой Харпер тоже собирался войти в этот список, но в итоге передумал. Плант, Пейдж и Бонэм незадолго до этого были в гостях на его концерте в клубе Rainbow в Лондоне, Плант при этом был в роли MC. Но Харпер испытывал личные сомнения по поводу этой затеи, боясь, что с лейблом случится то же, что и с Apple, и остался с EMI.

Офисы были открыты в роскошной нью–йоркской Рокфеллер–плаза на Манхэттене, и американский агент по прессе Дэнни Голдберг получил место вице–президента. Лондонский офис напротив паба World's End на Кингс–роуд был открыт позже в тот же год — задержка произошла отчасти по вине Гранта, который использовал новую сделку с Swan Song как повод, чтобы официально закрыть договор о совместном издании, которым он все еще был связан с Микки Мостом, а также из–за того, что Грант некоторое время думал о том, чтобы расположить офисы Swan Song в Хеллингли, в Сассексе, в собственном особняке XVI века под названием Horselunges (как известно построенном архитектором, антикваром и историком топографии Вальтером Хиндесом Годфри). Отделение от Моста также позволило Гранту с Пейджем реорганизовать их издательскую деятельность, образовав Joaneline Music Inc специально для того, чтобы издавать все будущие песни Led Zeppelin. Еще одна дочерняя компания под названием Cullderstead, которой владела группа, была также зарегистрирована под официальным именем Swan Song.

После открытия офисов на Кингс–роуд в первую очередь с предложением возглавить новую компанию Led Zeppelin обратились к своему британскому агенту по связям с общественностью БиПи Фэллону, однако тот был независимым человеком и не пошел на то, что в перспективе считал конторской работой на весь день. Так что место отошло к музыкальному специалисту из Лос — Анджелеса Эйбу Хоку. Но он продержался всего несколько месяцев, пока его не сменил Алан Кэллан — еще один знакомый Пейджа со времен The Yardbirds. Однако по сравнению с роскошными офисами в Нью — Йорке, база Swang Song в Лондоне отличалась ветхостью и была обставлена невостребованной потрепанной мебелью из близлежащего здания Армии спасения. Снаружи не было даже вывески, сообщавшей

посетителям, что они в офисе Swan Song, были лишь желтоватые грязные стены с облупившимися рисунками и декоративной табличкой: «Посвящается памяти Эйлин Коллен, Кавалера Ордена Британской империи, которая посвятила почти всю жизнь заботе о здоровье ветеранов и их семей». Впрочем, на ресепшн Swan Song была вывеска, гласившая: «Если не можешь ослепить великолепием, сбей их с толку чепухой».

Для лейбла был разработан притягивающий взгляд логотип, как обычно, полный символизма. За основу была взята картина «Вечер (на закате дня)» символиста XIX века Уильяма Риммера, законченная в 1869–70 годах, и логотип Swan Song был идентичен, за исключением нескольких небольших деталей. Оригинальная картина представляет нам крылатую фигуру с выгнутой спиной — символическое изображение греческого мифологического бога–солнце Апполона, восстающего из земли во время заката. Точно таким же был и логотип Swan Song, с той лишь разницей, что на картине Риммера левая рука крылатой фигуры загнута за спину, а левое крыло изображено большим темным пятном, за которым спряталось солнце, тогда как на логотипе Swan Song обе руки фигуры широко распростерты и левое крыло сильнее подается вперед, словно встречая солнце.

С годами появилось много трактовок обоих изображений. Многие из первых увидевших картину Риммера ошибочно посчитали ее портретом Икара, который погиб, подлетев слишком близко к Солнцу. В наши времена Плант тоже утверждал, что на лейбле Swan Song Икар. Однако в 1974 году, когда логотип появился впервые, многие поклонники предположили, что он в действительности мифологически изображает самого Планта — с крыльями. Но наиболее популярный и стойкий миф, окруживший логотип, сообщает, что логотип подразумевает Люцифера. Учитывая, что во время запуска лейбла Пейдж одновременно работал над саундтреком к «Восходу Люцифера», становится понятно, почему возникли такие слухи, а фигура на логотипе Swan Song воспринималась как Люцифер, возвращающийся к Свету. Конечно, такая интерпретация ничего не вменяла в вину Пейджу, однако в этот раз он решил отказаться от комментариев на эту тему. (Забавно, но сейчас в интернете можно купить футболки Led Zeppelin с надписью «Swan Song» поверх изображения не логотипа, но картины Риммера. Кстати говоря, оригинал картины сейчас находится в музее изобразительных искусств в Бостоне.)

Официальное открытие состоялось в мае 1974 года, и его сопроводили пышные и широко разрекламированные вечеринки в Нью — Йорке и через неделю — в Лос — Анджелесе. В нью–

йоркском отеле Four Seasons гости лакомились заварной выпечкой в форме лебедей, а счет за еду и выпивку перевалил за 10 000 долларов. Все шло хорошо, пока разъяренный Грант не осознал, что «лебеди», за которых он заплатил, чтобы те элегантно прогуливались между гостями, в действительности были гусями. Бонзо и его неразлучный компаньон Рикардо — как раз зарядившись кокаином, нюхнув с тарелки в буфете, — преследовали гусей, выгнав их на улицу, где двое были раздавлены на забитых машинами дорогах Манхэттена.

Все прошло несколько лучше на второй вечеринке в отеле Bel Air в Лос — Анджелесе, где среди гостей были Граучо Маркс, Бил Уиман и Брайан Ферри. После вечеринки группа направилась к своему обычному столу в форме полумесяца в The Rainbow, где Джимми поссорился со своей новой главной лос–анджелесской подружкой, девятнадцатилетней моделью Биби Буэлл, которая считала, что он излишне жесток, когда игнорирует свою другую девушку, находившуюся там же шестнадцатилетнюю Лори Мэддокс. «Впервые я услышала Led Zeppelin, когда один парень проиграл мне в машине их первый альбом, пытаясь залезть мне в трусы, — позже вспоминала Биби. — В моем окружении все сходили по ним с ума. Что–то вроде «Тебе кто больше нравится, Джимми Пейдж или Роберт Плант?» Я думала, что Джимми Пейдж был самым красивым мужчиной, которого я когда–либо видела. Он был подобен ангелу».

Во время той же поездки в Лос — Анджелес группа наконец согласилась встретиться с Элвисом Пресли, который выступал в Форуме. Организатором выступил Джерри Вайнтрауб, агент и Zeppelin, и Пресли. Плант вспоминал: «Король жаждал узнать, кем были эти ребята, чьи билеты продавались быстрее, чем его». Быстро поднявшись в свой пентхаус на верхнем этаже, Пресли прошел прямо к ним и «мы вчетвером проговорили с ним полтора или два часа. Мы все стояли в кругу и обсуждали весь этот феномен, это безумие. Вам пришлось бы долго искать того, кто лучше бы понимал, что происходило. Он был очень сфокусирован — совсем другим, чем пишут сейчас». У Элвиса также была просьба — не оставят ли они автографы для его шестилетней дочери Лизы Марии? Они сделали это, потом проковыляли от номера к лифту, и тут приступ хохота охватил их. *Они* оставляли автограф для *Элвиса*? Вот так дела, ребята…

Официальное открытие Swan Song в Великобритании состоялось шестью месяцами позже, 31 октября, в ночь на Хеллоуин на вечеринке в Chiclehurst Caves неподалеку от Бромли, предлогом для которой послужил выпуск нового альбома The Pretty Things *Silk Torpedo*. Выпивка лилась галлонами, и голые

женщины расхаживали перед поддельными алтарями для черной мессы, а стриптизерши в монашеском одеянии топлес вертелись вперемешку с поглотителями огня и фокусниками. Конечно, не все шло гладко, и Бонзо пришлось унимать, после того как журналист *Sounds* унизил его, сказав, что считает его лучшим ударником в мире, и попросив пожать его руку. «Мне хватило уже дерьма с вас всех, ублюдков из прессы!» — заорал Бонзо, прежде чем броситься на журналюгу, грозя «дать этому маленькому ублюдку такое интервью, что тот никогда не забудет».

Несмотря на мрачные прогнозы прессы, что новый лейбл является не больше чем проектом тщеславия, в короткий срок Swan Song приобрел гораздо больший успех, чем даже эгоцентричный Пейдж и Грант могли себе представить. Когда в этом же году и первый сингл Bad Company *'Can't get enough'*, и альбом *Bad Co*. заняли первые строчки в Америке, казалось, что Swan Song действительно гораздо больше, чем игра самолюбия. В течение года альбомы всех четырех артистов Swan Song — Zeppelin Bad Company, Мэгги Белл и The Pretty Things — находились в Американском Топе-100. По иронии судьбы, альбом Bad Company был записан в Хэдли Гранж при помощи мобильной студии басиста Faces Ронни Лейна, в 1974-ом изначально забронированной для Led Zeppelin, которой они не смогли воспользоваться, как сказал Пейдж, из–за того что Джонс «плохо себя чувствовал». Наиболее вероятной причиной было то, что Джонс все еще решал, останется он с группой или нет. Во всяком случае, Грант смог найти выход из положения, отправив туда вместо Zeppelin группу, с которой Swan Song заключила свою первую и самую престижную сделку. «Грант предложил нам приехать туда и использовать оборудование, чтобы записать несколько песен, — говорит теперь Пол Роджерс. — Мы репетировали как сумасшедшие, приехали и записали целый альбом — сколотили его сразу полностью. Это было отличное место, отличная атмосфера, ну, вы понимаете».

Имея время в запасе и деньги на руках, Пейдж направил внимание на увеличение своей растущей коллекции странной и удивительной собственности, заплатив актеру Ричарду Харрису 350 тысяч фунтов — тем самым превзойдя Дэвида Боуи — за знаменитый Тауэр Хаус в лондонском Холланд–парке, которым и владеет до сих пор. Здание было спроектировано Уильямом Берджесом в неосредневековом стиле и завершено всего за год до его смерти, в 1881-ом, и, по словам его биографа Дж. Мордон Крука, Тауэр Хаус был «дворцом искусства», в котором магическое и алхимическое творчество архитектора воплотило археологию в искусство. Интерес Пейджа к Берджесу и всему

движению прерафаэлитов возник, как он объяснял позже, когда он был еще подростком. «Сколько всего замечательного можно открыть для себя!» Отличительной особенностью является внимание архитектора к деталям. «Я все еще обнаруживал что–то новое спустя двадцать лет, маленького жучка на стене или что–то такое».

Как и раньше в случае с покупкой Болескина, Пейдж намеревался вернуть Тауэр Хаусу его первоначальное назначение, в данном случае — причудливого эскапистского пристанища. Строение было относительно небольшим, но с архитектурной точки зрения грандиозным, не в меньшей степени из–за своей самой впечатляющей части — башни. Стены и полы были настолько толстыми и прочными, как в крепости, — именно такими, как хотел архитектор. Именно здесь Берджес был способен отдыхать, скрываясь от мира и наслаждаясь собственными фантастическими видениями. Вовсе не удивительно, что Пейджу оно так понравилось. Здесь он мог быть в самом центре Лондона, но в то же время — за тридевять земель. Каждая из восьми комнат отвечала определенной теме. Главная спальня, которая пришлась по вкусу Пейджу, была окрашена в темно–пурпурные тона, на потолке находились выпуклые зеркала, которые должны были отражать пламя горящих свечей, а те, в свою очередь, должны были казаться звездами на небосклоне над кроватью. По словам Мордон Крука: «Испуганный действительностью… Берджес поселился в собственном вымышленном мире». Вслед за Берджесом последовал и Пейдж. Вскоре после покупки он тайно пригласил в Тауэр Хаус Биби Буэлл, пока она была в Лондоне со своим официальным бойфрендом Тодом Рундгреном (Шарлотта, к счастью, была не в курсе, поскольку тогда жила в загородном доме), и в своей книге она вспоминает благоговейный страх, который охватил ее, когда она оказалась в этом околдовывающем месте. «Возможно, это было его сатанинское эдвардианское качество, возможно, средневековая атмосфера сэра Ланселота. Я не знала и не думала об этом». Она вспоминает, как они вместе приняли мескалин в главной спальне, после чего «я должна была взять себя в руки и осознать, что это был просто пенис среднего размера».

Также в доме были некоторые свидетельства связей Берджеса с оккультным. Наиболее явное находилось в библиотеке, где висела картина, изображавшая его с большим циркулем в руках. На картине не было наугольника, но он должен был находиться в поле зрения Берджеса, так как он был архитектором. Пересечение наугольника и циркуля образует «А» — древний масонский символ, обозначающий Великого «Архитектора», часто ошибочно

отождествляемого с «Богом». Будучи известным архитектором и фаворитом одного из богатейших людей страны, Лорда Бьюта, по словам Дейва Диксона, было «совершенно немыслимо, чтобы Берджес не был приглашен присоединиться к [масонскому] ордену».

Потолок во входном зале был украшен астрологическими знаками и мифическими созданиями, иногда крошечными, появляющимися на окнах, каминах, стенах или мебели. Окна библиотеки — расписаны карикатурами, которые олицетворяли, по мнению Мордона Крука, «аллегории Искусства и Науки», но с легкостью могли быть и шестью из семи масонских основ мудрости, а именно Арифметикой, Музыкой, Астрономией, Риторикой, Грамматикой, Логикой и Геометрией. «Изображения здесь немного другие, — говорит Диккенсон, — но, возможно, Берджес думал, что его шестерка лучше отображает его собственные основы мудрости». Но самым явным масонским элементом во всем здании является «Великий Книжный Шкаф», секции которого разделены на две категории: на левой части изображены христианские символы, а правая посвящена языческим, что отражает тот факт, что Масонство является комбинацией христианства, язычества и оккультизма. В конце концов созданное Берджесом было хвалебной песней всему мифическому, диковинному и необычному и охватывало его собственные интересы и в язычестве, и в христианстве. Говорят, он прожил там всего три года перед своей смертью, а его последними посетителями, по всей видимости, стали Оскар Уайлд и Джеймс Уистлер. Спустя почти сотню лет место перешло в руки кого–то, кто так же стремится скрыться от действительности и насладиться языческим пристанищем.

Как раз в то же самое время Пейдж приобрел собственный оккультный книжный магазин, находящийся в двух шагах от Тауэр — Хауса по адресу Холланд–стрит, 4. Он был назван в честь журнала Кроули «Равноденствие». До появления Интернета наиболее значительные оккультные книги было крайне сложно отыскать. Как тогда сказал Джимми, одной из причин этой покупки было то, что он «бесился от того, что не может найти книги, которые хочет». Владение «Равноденствием» не только дало доступ к его обширной библиотеке, но и поставило его в один ряд с серьезными оккультными антикварами. «Равноденствие» имело в наличии книги по тарологии, астрологии и, конечно, широкую секцию, посвященную работам Кроули, включая несколько книг, лично подписанных Кроули, а также его гороскоп, прикрепленный к одной из стен, и первое издание десятитомной работы Кроули «Равноденствие» по цене

350 фунтов — серьезная сумма для книги сейчас, а в 1970-х — целое состояние. Под руководством Пейджа «Равноденствие» также самостоятельно опубликовало две книги, включая прекрасную копию «Книги Гоетии царя Соломона» Кроули и «Астрологию — космическую науку» Изабель Хики. Последняя является квалифицированным объяснением того, как астрология может повлиять на духовное развитие человека (в противоположность фаталистским «предсказаниям» из стандартных газетных колонок). Первая является интерпретацией «Малого ключа Соломона», следанной Кроули, «переведенная на английский язык Мертвой Рукой, Украшенная Всяким и всем тем, что Уместно и Приятно Мудрости. Всецело Отредактировано и Проверено Алистером Кроули с его же Введением и Комментариями». Текст содержал имена, должности и чины семидесяти двух духов, с которыми, как считается, Соломон вел беседу, а также их печати и характеристики. Тексты заклинаний приведены на енохианском и на английском в переводе Кроули. Обе книги доступны и сейчас в новых изданиях. Первоначальные издания «Равноденствия» также нетрудно найти, хотя они гораздо дороже. Согласно Тимоти Д'Арк Смиту, который продал Пейджу исключительно редкую копию оригинала, версия Гоетии «Равноденствия» «идентична оригиналу, за исключением того, что она имеет твердую обложку, а первоначальная была мягкой. Также существует еще одна копия на веленевой бумаге, в которой сам Кроули рисовал демонов на полях. Сейчас она в институте Варбурга, но раньше она принадлежала Джеральду Йорку. Она невероятна».

Такое облегчение — быть вне сессионного мира. Заработок был неплохим, и ты все еще занимался этим, но уже не рассчитывал на него. Ты снова был в туре, и с успехом, множество девчонок кричали и сходили с ума, куча молодых чудаков спрашивали тебя, как творить такое. Ты просто улыбался и ничего не отвечал. Во всяком случае, не парням. И это реально происходило… Это было до дома в Пэнгборне, когда ты жил еще на Элшам–роуд как раз позади Холландпарк–роуд около линии метро Метрополитан. Просыпаешься поздно, тянешься за сигаретой, а может, и за косяком, потом идешь покупать всякий хлам, — и все один, или со своим другом Джеффом Декстером, ди–джеем из Middle Earth. Заходишь в Liberty's в поисках ткани, из которой можно сделать классную новую одежду. Или в аристократические магазины на Джермин–стрит и Cordins на Пикадилли, где делали самые лучшие носки. Карнаби–стрит была только для болванов и понтеров. Хотя Кингли–стрит, которая шла парралельно Карнаби–стрит, была

ничего. Ты впервые встретил Яна Найта в галерее Кита Алборна на Кингли–стрит 26. Ян делал дизайн сцены для Middle Earth и именно ты взял его работать на The Yardbirds и, позже, Zeppelin. Вы все, двое Джеффов и Ян, были в атмосфере Buffalo Springfield. Ну и еще The Small Faces, которые были такими примитивными, но все же классными. Это заставило тебя думать о том, что ты можешь сделать с таким подходом в The Yardbirds. Сохранить световые шоу, маленькие сюрпризы, оставить все хорошее, но добавить побольше смелости. Делать это немного по–хулигански, как говорил Джефф…

Ты всегда был начеку, в поисках нового. Тебе приходилось — ведь тогда было столько всего нового, что нужно было узнать. Как тогда, когда ты пошел посмотреть на концерт Рави Шанкара и в аудитории не было ни одного молодого человека, — одни лишь взрослые парни в костюмах из индийского посольства. Их жены расхаживали в вечерних платьях, сдерживая зевоту. Цыпочка, с которой ты был, сказала, что знала его, и после отвела тебя за кулисы и представила. Неплохой парень, очень спокойный, хотя, как и ты, все еще сильно потел во время выступления. Ты знал этот мир и хотел показать ему, что ты не такой, как все, и сказал, что достал себе ситар, но признался, что не знаешь, как его настроить. Ты не мог поверить, когда он сел рядом и написал тебе настройку на бумаге. Не мог поверить, что хороший парень вроде него может быть настолько крутым, — сел там в своем костюме и все это написал для тебя, словно благословил. Откуда только не научишься, парень…

К весне 1974 года Zeppelin были готовы снова собраться в Хэдли Гранж, взяв с собой мобильную студию Ронни Лейна (более дешевую, чем у The Stones) и инженера Рона Невиссона. Джонс окончательно вернулся в строй, хотя его и беспокоила необходимость мириться с все более неуправляемой закулисной деятельностью остальных. Джи пошел на компромисс и позволил Коулу поселить всех, кроме Пейджа, в шикарный отель Frencham Ponds неподалеку. «Пейдж остался в Хэдли, — смеялся Коул. — Он был вполне доволен этим отвратительным, холодным домом».

Едва они приступили к работе, новые треки стали складываться быстро и относительно легко и стремительно возник костяк восьми новых композиций: ‘*Custard Pie*’, ‘*In My Time Of Dying*’, ‘*Trampled Underfoot*’, ‘*Kashmir*’, ‘*In The Light*’, ‘*Ten Years Gone*’, ‘*The Wanton Song*’ и ‘*Sick Again*’. Если бы они оставили все как есть, со всеми наложениями и микшированиями, производившимися, как и раньше, на лондонском Олимпике в мае, то их альбом оказался бы где–то между вторым с его смелой

звуковой перегрузкой и четвертым с его безукоризненным блеском. Одним словом, стал бы одной из трех их самых великих работ. В таких условиях они приняли решение постараться развить это поразительное достижение, добавив множество старых треков, все еще ожидавших своего часа не далее, как с их третьего альбома 1970-го года: '*The Rover*', '*Houses Of The Holy*' и '*Black Country Woman*' с различных сессий *Houses Of The Holy*, а также '*Down By The Seaside*' с сессий на Бэйзин–стрит для четвертого альбома декабря 1970-го, '*Night Flight*' и '*Boogie With Stu*' — с посещения Хэдли Гранж в январе 1971-го и '*Bron — Yr-Aur*' (на этот раз написанный без ошибок) с сессий для третьего альбома на Бэйзин–стрит в июне 1970-го.

Таким образом, Led Zeppelin в конце концов создали двойной альбом, о котором всегда мечтал Джимми. Было много причин, почему он решил, что время для этого наконец настало. В первую очередь, тот простой факт, что накопились большие и впечатляющие запасы материала. В дни, предшествующие «бонус» — трекам и нескончаемым бокс–сетам с «ранее не выпускавшимся» материалом, была вероятность того, что любой материал, не вышедший на прошлых альбомах, так никогда и не увидит свет. Однако главным было горячее желание — как и с четвертым альбомом — доказать, что неправы те, кто осмелился поставить под сомнение ценность *Houses Of The Holy*. Работая над продолжением на пределе возможностей, как и после третьего альбома, Джимми хотел раз и навсегда поставить на место всех скептиков. В те же времена двойной альбом был символом грандиозности. Как и в случае с владением собственным лейблом, для того чтобы оказаться в том же круге, что и The Beatles, Дилан и The Stones, и даже Хендрикс и The Who, все из которых были восхвалены за выпуск существенных двойных альбомов — и даже анти–карьерных, как в случае с *Blonde On Blonde, Electric Ladyland* и *Tommy,* — Пейдж был убежден, что Zeppelin выиграет, обзаведясь «более широкой палитрой» для создания своих картин. Кроме того, теперь такова была мода, и за прошедшие два года все, от Элтона Джона до Deep Purple, Yes и Genesis выпустили необыкновенные двойные альбомы.

Впрочем, было ли это действительно на благо альбому? Безусловно, пятнадцать треков на двух пластинках создавали такое текстурное и тематическое разнообразие, которым можно было только восхищаться. По существу, Physical Graffiti — окончательное название альбома, вдохновенный заголовок, который Джимми придумал в последнюю минуту, просматривая первые черновики возможных иллюстраций, — сейчас многими рассматривается как апофеоз их карьеры. Материал был

совершенно разнообразным: радующие публику бомбы (‘*Custard Pie’, ‘Trampled Underfoot’*), странные акустические прелести (‘*Bron — Yr-Aur’, ‘Black Country Woman’)*, более светлые поп–композиции (‘*Down By The Seaside’, ‘Boogie With Stu’*), изящные штучки (‘*The Rover’*, переделанная из акустического блюзового оригинала ‘*Sick Again’*) и, конечно, длинные, затягивающие блюзы (‘*In My Time Of Dying’, ‘In The Lite’, ‘Ten Years Gone’*), что также дало группе их третий отличительный трек ‘*Kashmir’*. Как и предыдущие выдающиеся творения вроде ‘*Whole Lotta Love’* и ‘*Stairway To Heaven’*, чьей судьбой было прорвать все музыкальные барьеры и превратиться во всемирно известную классику, еще одна песня, в которой была использована характерная для Джимми настройка DADGAD, создающая музыкальное и метафорическое стремление к некоему неизбежному, далекому горизонту, ‘*Kashmir’* настолько же полно, насколько и ‘*Stairway…’*, воплотила в себе свойственный Zeppelin многообразный стиль создания рок–музыки, став, возможно, еще большим достижением. Конечно, Роберт Плант думает так даже сейчас. Особенно сейчас: «Мне бы хотелось, чтобы нас больше запомнили за ‘*Kashmir’*, чем за ‘*Stairway To Heaven’*, — сказал он однажды. — Она настолько правильна — ничего лишнего, никакой вокальной истерии. Совершенство Zeppelin».

Джимми более сдержан, хотя он согласен с тем, что это одно из их лучших творений. «На первом этапе создания в Хэдли Гранж были только двое из нас: Бонзо и я. Он начал с ударных, а я сделал рифф и наложение. Оркестр повторяет это в конце, что сделало вещь еще более живой, и она оказалась несколько зловещей, содержащей что–то уникальное. Очень хорошо, когда пытаешься найти определенное настроение и в итоге понимаешь, что достиг успеха».

Безусловно, *Physical Graffiti* был полон разных настроений и, как обычно, многих заимствований. Самым заметным случаем является ‘*Custard Pie’* за авторством Пейджа и Планта, но ее вибрирующее начало напоминает запись Блайнд Бой Фулера 1939-го года ‘*I Want Some Of Your Pie’* (позже переработанную Сонни Терри и Брауни МакГи для их записи 1947-го года ‘*Custard Pie Blues’*), а текст Планта почти полностью опирается на композицию Слипи Джона Эстеса 1935-го года ‘*Drop Down Mama’* и включает несколько строчек из ‘*Help Me’* Сонни Боя Уильямсона, ‘*Shake ‘Em On Down’* Букки Уайта и снова ‘*I Want Some Of Your Pie’* Фулера. Возможно, Слипи Джон Эстес и Блайнд Бой Фулер должны сейчас включаться в число авторов, как Вилли Диксон и Мемфис Мини на современных дисках Zeppelin. Точно так же ‘*In My Time Of Dying’* была приписана всем четверым участникам

Zeppelin, но в действительности основывалась на оригинальной мелодии Блайнд Вилли Джонсона 1928 года под названием '*Jesus Make Up My Dying Bed*' — заголовок, на который Плант ссылается в собственной адаптации (а также крик на кульминации «Oh, my Jesus!», нахально смешиваемый с «Oh, Georgina!» — именем еще одной закулисной победы), — на которую в предыдущие года делали каверы все, от Боба Дилана до самого Планта в дни, предшествовавшие Band of Joy. Любопытно также, что Пейдж использует эту песню, чтобы похвастаться своей техникой игры на слайд–гитаре, и это один из немногих случаев, когда он играет на ней. Сам Джонсон был известен своим владением этим инструментом.

По иронии судьбы тот единственный случай, когда они попытались упомянуть оригинальный источник — '*Boogie With Stu',* — в действительности был импровизированной переработкой '*Ooh My Head*' Ричи Валенса (которая сама не особо отличалась от '*Ooh My Soul*' Литтл Ричарда) и привел к судебному разбирательству. Пейдж вспоминал: «Мы хотели указать мать Ричи [Валенса] как автора источника, потому что мы слышали, что она никогда не получал никаких гонораров за хиты своего [покойного] сына, а Роберт немного опирался на эту лирику. Так что же произошло? Они попытались отсудить у нас всю песню. Нам пришлось сказать — отвалите!»

Также там были некоторые моменты, где можно разглядеть скрытые отсылки к продолжающемуся глубокому интересу Пейджа к оккультному: банальная и низкопробная отсылка в '*Houses Of The Holy*' к «Дочери Сатаны» и «Сатане и человеку», а также менее очевидное, но, вероятно, более точное упоминание из той же песни: «Ангел на моем плече, а в руке — золотая шпага». Параллели с оккультным также, казалось, имела и '*Kashmir*' с ее образами «Разговор и песня в плавном ритме языков» — енохианские напевы? — и «Хозяин шторма, не оставляющий следов, подобно мыслям в сновидении» — возможно, Маг? Все это, конечно, чистая спекуляция. Как и тот факт, что название 'Trampled Underfoot' так и не появляется в песне, но вроде бы напоминает нечто из того, что оккультист В. Е. Митчелл написал несколькими годами ранее, когда открыл, что «когда Тамплиер принимался в орден, он отвергал Христа… Вынужденный плюнуть на распятие и часто даже растоптать его ногами [Англ. Trample it underfoot. — Прим. пер.]».

В конечном счете, конечно, не эти вещи сделали *Physical Graffiti* столь притягательным альбомом Zeppelin. Им до сих пор восхищаются, благодаря трекам вроде потрясающего *'Ten Years Gone'* — его головокружительное лунное настроение бесконечно

опережает сравненительно прозаичные творения вроде *‘Since I’ve Been Loving You’*; зловещего, волнующего *‘In The Light’* с его сверхъестественным монотонным вступлением и катарсической мольбой «найти дорогу» (и Люцифер — «несущий свет», не иначе); и даже сомнительных отщепенцев наподобие закрывающего альбом *‘Sick Again’* — этой хвалебной песни юным лос–анджелесским групи с «губками, словно вишенки» и «серебряными глазами» (а строка «Настанет вскоре день, когда тебе исполнится шестнадцать» описывает конкретно Лори Мэддокс). Все треки настолько превосходили неискушенный блюз–рок их ранних альбомов, что слово «зрелые» едва ли подходит к ним. В них в буквальном смысле практически видно, как капли падают с носов членов группы в мерцающее пламя свечей, — это больше не был прекрасно отточенный, объемный звук, который Пейдж тщательно разрабатывал для второго и четвертого альбомов, но нечто значительно более грубое и бескомпромиссное, все представлялось так, словно было записано с первого подхода, хотя и оставалось не менее головокружительно впечатляющим в своем непоколебимом стиле «нам на все плевать».

В этом отношении *Physical Graffiti* напоминал более ранний двойной альбом The Stones *Exile On Main Street*, еще одно собрание всякой всячины, сделанное группой, которая поднялась теперь настолько выше радуги, что ее участники чувствовали, что им больше нечего доказывать, и теперь, похоже, были сконцентрированы на том, чтобы продолжать развлекаться, будь то при помощи тяжелых наркотиков, жестких женщин или же просто не отказывая себе в собственных музыкальных фантазиях, затрагивая блюз, кантри, фанк… где бы они ни вырубались, лежа на полу в наркотическом дурмане, все давало, тем не менее, жутковато–великолепный эффект. Весь 1974 год Джимми, в общем–то, периодически зависал с Миком и Китом, натыкаясь на них в Tramp или The Speakeasy в Лондоне, прежде чем все они возвращались в беспорядочный особняк Ронни Вуда The Wick в Туикенеме, куда Кит в тот год практически переехал. Одним ноябрьским вечером Джимми был втянут в продолжавшийся всю ночь напролет джем с Китом и Ронни на песню *‘Scarlet’*, названную в честь двухлетней дочери Джимми. «Она началась как спокойная фолк–баллада, — позже вспоминал он. — Но потом Кит неожиданно решил: «Теперь самое время добавить регги–гитары“». Джимми с Китом, общие интересы которых теперь простирались далеко за пределы музыки, были особенно близки, и гитарист The Stones поддразнивал лидера Zeppelin насчет Планта и Бонэма, которых он называл «парочкой невеж из

Мидлендс». В то время они были так близки, что даже ходили слухи, будто бы Джимми заменит недавно ушедшего гитариста Мика Тейлора во время американского тура группы 1975 года, — пока к ним не присоединился Ронни.

Конверт *Physical Graffiti*, созданный Миком Даудом и Питером Корристоном, тоже вызвал множество споров. Отказавшись от привычного складного дизайна в пользу специальной отштампованной обложки, выглядящей, как красновато–коричневый нью–йоркский многоквартирный дом, в окнах которого можно было разглядеть эклектический набор известных лиц, включая Флеша Гордона Бастера Крэбба, Клеопатру Элизабет Тейлор, Чарльза Атласа, Нила Армстронга, Джерри Ли Льюиса, Королеву, Кинг — Конга, Питера Гранта, Марлен Дитрих, Лаурел и Харди, Деву Марию, портрет Прозерпины кисти Розетти, Дороти Джуди Гарленд и персонажей «Волшебника из страны Оз», плюс разных участников группы в женской одежде — своей дотошной детальностью она напоминала конверт третьего альбома. Идея вообще–то была полностью списана с выпущенного в 1973 году легкого альбома Jose Feliciano *Compartments*, на котором был изображен практически такой же красновато–коричневый дом, в окнах которого виднелись его жители, — и оттуда же пришла задумка выдвижной карточки и скрытых карманов. Для их интерпретации той же самой идеи Дауд и Корристон использовали фотографию настоящего нью–йоркского дома по адресу Сент Маркс Плейс, 97. Группе это понравилось, так как они восприняли обложку как очередной впечатляющий пример собственных все более амбициозных попыток поставить себя выше «обычных» рок–групп, в сферу, где лишь они были хозяевами — или, по крайней мере, делили ее только с самыми сливками и теми, кто мог позволить себе подобные капризы.

Выпущенный 24 февраля 1975 года, в разгар десятого американского тура группы, этот бунтарский двойной шпацир, запечатлевший Zeppelin на пике их самодовольства, *Physical Graffiti* стал очередным королем чартов как в Британии, так и в Соединенных Штатах, в последнем из которых он появился сразу на третьей строчке в первую же неделю после релиза — беспрецедентное по тем временам достижение. Рецензии на него также были лучшими из всех, которые когда–либо получал любой из альбомов группы. В Великобритании Melody Maker назвал его «истинно гениальным», а Let It Rock смело предсказал, что «к концу года *Physical Graffiti* начнет источать столько же призрачного «величия“, сколько исходит от *Blonde On Blonde, Beggars Banquet* и *Revolver*». В Америке Creem отреагировал не менее бурно: «Graffiti на самом деле лучше всех остальных пяти

альбомов, группа стала более уверенной, более самонадеянной вообще–то и более сплоченной… Равное время тут отведено космическому и земному, нежности и страсти».

Для полноты картины, помимо одобрения критиков, во время того же американского тура Rolling Stone впервые поместил Zeppelin на обложку, опубликовав статью их нового начинающего пятнадцатилетнего репортера Кэмерона Кроу. Еще не втянутый в клику обычных авторов Stone, по–привычке ругавших группу, Кроу, очевидно, был настоящим фанатом, и Zeppelin одарили его одним из своих наиболее откровенных интервью. Пейдж даже разговорился о Болескин–хаусе, обронив намеки о его скрытом предназначении, прямо ссылаясь на свою «вовлеченность в магию» и объясняя, как его «привлекает непознанное… все мои дома стоят особняком… я провожу много времени у воды… случилось несколько вещей, способных довести людей до сумасшествия, но я, честно говоря, был удивлен собственной невозмутимостью». Он сомневался, «доживу ли я до тридцати пяти. Я насчет этого не уверен». Но смерти он не боялся. «Это величайшая из всех загадка». В конечном счете, прошептал он: «Я все еще в поисках ангела со сломанным крылом». А потом добавил с усмешкой: «Не так–то легко их отыскать сегодня. Особенно когда живешь в отеле Plaza…»

В том же отеле Plaza в Нью — Йорке в самом начале тура он установил огромную стереосистему, чтобы проигрывать музыку, которую он как раз сочинил для «Восхода Люцифера». «Я жил на шестом этаже, а жалобы поступали с двенадцатого», — рассказал он тогда. К тому времени уже состоялись два закрытых показа первых тридцати одной минуты фильма в Музее современного искусства в Нью — Йорке и в Университете Беркли в Лос — Анджелесе — реакция в целом была позитивной, и Энгер теперь планировал сделать полный релиз к концу года, сообщал Джимми.

Тем временем над туром словно бы сгустились тучи, когда Пейдж снова повредил палец левой руки всего за несколько дней до официального начала гастролей с выступления в Спортивном центре Миннеаполиса, которое должно было состояться 18 января. «Это случилось по дороге на репетицию, когда я ехал на поезде по Англии, — сказал он. — Поезд дернулся, я, должно быть, попытался схватиться за что–то, и мой палец попал в дверную петлю. Я буквально оцепенел — оцепенел от шока. Я просто взглянул на него и сказал: «О, нет“». В результате группа отказалась от *‘Dazed and Confused’* и вместо нее исполняла *‘How Many More Times’*, пока Пейдж увиливал от работы, глотая самому себе прописанные таблетки кодеина вместе в виски Jack Daniel’s,

чтобы заглушить боль.

Как раз тогда Дэнни Голдберг пустил в ход свой лучший маневр в качестве пиарщика, организовав для Уильяма С. Берроуза интервью с Пейджем для длинной истории с обложки журнала Crawdaddy под заголовком «Шоу Джимми и Билла». Может, это и не дотягивало до Трумэна Капоте, который писал о The Stones, но было чертовски близко к тому — и даже лучше, на взгляд Джимми, ведь Берроуз был еще одним приверженцем сексуальной магии Кроули, столь же знаменитым своим пристрастием к героину, сколь и собственной катастрофической литературой.

Берроуз описал свое посещение одного из трех февральских концертов группы в Мэдисон — Сквер-Гардене, охарактеризовав зрителей как «реку молодости, выглядящую на удивление как единый организм: один единственный опрятный представитель среднего класса с хорошими манерами», а само шоу сравнив с боем быков. «Артисты и зрители обменивались энергией, и это было очевидно, — заметил он. — Покидая зал, я почувствовал, словно выхожу из реактивного самолета». В статье также обсуждалось, что «рок–концерт фактически является ритуалом, включающим воззвание и преобразование энергии. Рок–звезд можно сравнить со жрецами». И что шоу Zeppelin «имело некоторое сходство с трансовой музыкой Марокко, магической по своему происхождению и назначению, которое заключается в призвании духовных сил и контроле над ними». И вдобавок: «Нужно помнить, что корни всех искусств — музыки, живописи и литературы — лежат в сфере магии и подсознания и что музыка всегда использовалась, чтобы получить какой–либо определенный результат. На концерте Led Zeppelin результат, похоже, был нацелен на генерацию энергии в артистах и в зрителях. Чтобы такое колдовство стало успешным, оно должно подключиться к источникам магической энергии, а это может быть опасно».

Само интервью с Пейджем, взятое за «полувыпитой бутылкой виски» в «бункере» Берроуза на Франклин–стрит — переделанной мужской раздевалке в центре Нью — Йорка, — было менее интересно: говорил в основном Берроуз, а Джимми просто от случая к случаю вставлял «Ух ты!» и «Ага». Однако Берроуз отметил, что у них были «общие друзья: агент по недвижимости, который заключал сделку о покупке Джимми Пейджем дома Алистера Кроули на озере Лох — Несс [Болескина]; Джон Митчел, эксперт по летающим тарелкам и пирамидам; Дональд Кэмел, работавший на Performance; Кеннет Энгер и Джаггеры, Мик и Крис…» И все–таки Берроуз добавил: «Случайностей в мире магии не бывает». Пейдж, заключил он, был «также

осведомлен о рисках, связанных со столкновением взрывного материала с коллективным бессознательным».

«Я заметил, что момент, когда лестница в небо становится чем–то действительно *возможным* для зрителей, также является моментом величайшей опасности. Джимми показал себя также осведомленным о мощи массовой концентрации, об опасностях, связанных с этим, о мастерстве и равновесии, которые необходимы, чтобы избежать этого… лучше, чем тащить ношу с нитроглицерином».

«Да, ответственность перед зрителями есть, — согласился Пейдж. — Мы не хотим выпускать что–либо, с чем не сможем справиться». Он добавил: «Музыка, в которой есть риффы, в любом случае имеет гипнотический эффект — это и правда как мантра…»

Еще одной запоминающейся встречей для Пейджа в период пребывания группы в Нью — Йорке стало свидание с Дэвидом Боуи, в то время тоже страстно увлеченным собственными подпитанными кокаином исследованиями Кроули и оккультного. Их познакомил Мик Джаггер, оказавшийся в городе, чтобы спланировать следующий тур The Stones. Боуи жаждал узнать подробности о работе Пейджа над фильмом Энгера. Тони Занетта, впоследствии ставший президентом управляющей компании Боуи Mainman, позже написал в своей книге *Stardust* о том, как верования Кроули погрязли в «сексуальной распущенности и использовании наркотиков вроде кокаина… Это было другой стороной любимого Зигги Стардаста Дэвида».

Боуи был убежден, что изучение Кроули Пейджем дало последнему особенно сильную ауру — магнетическую сферу, составленную из трех полей или полос разных цветов, окружающую тело. Он пригласил Пейджа в дом на 20 улице, где он тогда жил. «Хотя он был сама вежливость, Дэвид опасался Пейджа, — пишет Занетта. — Тем вечером время от времени заходил разговор об оккультном. Всякий раз, когда упоминалась сила ауры гитариста, Пейдж сохранял молчание, загадочно улыбаясь. Казалось, он действительно верил, что обладает необходимой мощью, чтобы контролировать Вселенную».

В конце концов «аура» Пейджа стала так раздражать Боуи, что тот и правда начал терять спокойствие. «Я хочу, чтобы ты ушел», — вскрикнул он. Джимми просто остался сидеть, улыбаясь и по–прежнему храня молчание. Указывая на открытое окно, Боуи прошипел сквозь стиснутые зубы: «Почему бы тебе не уйти через окно?» Пейдж сидел все так же, улыбаясь, ничего не говоря и смотря прямо на Боуи так, словно беседовал с ним телепатически. В итоге Джимми встал и вышел, хлопнув за собой дверью и

оставив Боуи с трясущимися поджилками. В следующий раз, когда они наткнулись друг на друга на вечеринке, Боуи тотчас вышел из комнаты. Вскоре после этого, утверждает Занетта, Боуи настоял на том, чтобы из дома на 20 улице изгнали нечистую силу, «из–за распространившегося мнения, что дьявольские демоны учеников Кроули были призваны прямо из ада…»

13
Дьявол в своем логове

Выступления на сцене значительно отошли он блеска 1973 года в сторону искусного и еще более экстравагантного театрального шоу. Арсенал инструментов Джонса теперь включал в себя большое пианино Steinway, электропиано Rhodes, меллотрон и клавинет. Ударная установка Бонэма была больше, чем когда–либо, и возвышалась на подиуме, по бокам сцены разместились два больших экрана, а в конце выступления зажигалась неоновая надпись Led Zeppelin. Завихряющийся купол из зеленых лазеров впервые появился во время сцены со смычком при исполнении Пейджем *'Dazed and Confused'*. Новый альбом включал в себя такие протяженные композиции, как *'Kashmir', 'Sick Again', 'Trampled Underfoot', 'In My Time of Dying'* и *'The Wanton Song'*. Костюмы группы были все теми же, что и два года назад, хотя у Джимми появилось новое и еще более странное одеяние, украшенное вышивкой из драконов, полумесяцев, кроваво–красных маковых головок и блестящих звезд и эмблемой ZoSo, которая олицетворяла стилизованные 666 и восходящий знак Скорпиона.

Снова путешествуя на Звездолете, они еще сильнее усовершенствовали свою дорожную подготовку и теперь работали по всей стране, вне «базовых» мест. На первом этапе тура они использовали в качестве базы чикагский театр «Амбассадор» и вылетали на выступления по окрестностям, а затем сразу же возвращались «домой». Элвис мог выйти из здания, окруженный толпой, все еще скандирующей его имя. Zeppelin же устремлялись в стратосферу еще до того, как кто–либо появлялся. Когда Плант схватил грипп, заставив всех как–то убивать четыре дня, они направили Звездолет прямо в Лос — Анджелес, и Джонси был угрюм, поскольку хотел на Багамы. Но у Пейджа, как всегда, в Лос — Анджелесе были незаконченные дела, а группа все же была детищем Джимми. Так что Лос — Анджелес…

Сами концерты в Лос — Анджелесе — два вечера в Long Beach Arena и три в «Форуме» — были в самом конце тура, так что город был отправной точкой для полетов туда–сюда на выступления в Сиэтл, Ванкувер и Сан — Диего. Затем они спешили в Лос — Анджелес, в один вечер вовремя успевая в The Troubadour на позднее выступление Бобби 'Blue' Бленда, а в следующий — устремлялись в The Roxy на Сюзи Куатро. Как Джимми сказал мне в 2005-м: «Я жил этим. Так все и было». После того как

играешь по три часа каждый вечер, «ты не можешь просто так выключить адреналин. Для нас способом притушить его было отправиться на вечеринку. До того как ты поймешь, где был, пройдет уже ночь без сна. Затем, двумя неделями позже, ты на несколько дней забудешь о сне, поскольку все будет так прекрасно. В те времена я, безусловно, не был единственным гастролирующим музыкантом, который горел несколько ночей подряд».

Но даже Джимми теперь начинал испытывать скуку от групи, которые находили все, что он говорил, «сложным». Плант и Джонс дошли до того, что на время пребывания снимали дома подальше от Strip [Sunset Strip — участок бульвара Сансет. — Прим. пер.]. И хотя Пейдж с Бонэмом все еще были рады повесить шляпы на гвоздь в Riot House — если только на разных этажах, — Джимми, казалось, начал практиковать смену партнерш, выбирая их среди жен знаменитостей. Насладившись соблазнительной Биби Буэлл Тода Рундгрена, он теперь обратил свое внимание на Крисси Вуд — жену Ронни, находящегося в туре с The Faces, — которая стала его «особой подругой» на протяжении части тура, проходившей по Западному побережью. Впрочем, не настолько особой, чтобы не дать ему возможность попытаться соблазнить Джони Митчелл, сводившую его с ума с того времени, как он встретил ее на вечеринке в Лондоне за двенадцатью месяцами ранее. Она тогда, казалось, была больше заинтересована Родом Стюартом — пока не появился ее будущий парень, ударник Джон Гуэрин, и Пейдж со Стюартом были быстро отправлены восвояси. Гуэрин был, по словам Стюарта, «волосатеньким». Однако спустя шесть месяцев Митчелл вернулась в Лондон на выступление Crosby, Stills, Nash & Young в Уэмбли. После был еще один званый вечер в Quaglino, на который пришли все участники Zeppelin и обнаружили Митчелл снова в компании ее впечатляюще волосатого бойфренда. И теперь, в Лос — Анджелесе, когда Пейдж, наконец, застал ее одну с друзьями в ставшем впоследствии модным ресторане «Гринхаус» на бульваре Сансет, они сели и проговорили полчаса, а затем Митчелл собралась уходить. Джимми старался уговорить ее остаться, но Джони вежливо отказалась.

В одну из других ночей во время пребывания в Лос — Анджелесе Джимми принимал у себя писателя Ника Кента и еще нескольких друзей — «серьезно накачанных кокаином [и] героином». Поводом послужил импровизированный ночной показ «Восхода Люцифера» в его номере. «Это длилось около получаса, — вспоминал Кент, — и состояло из любительски отснятого Энгером материала в стиле «домашнего видео»,

изображавшего полностью обдолбанную Марианну Фейтфулл в черном одеянии, которая медленно брела вниз по лестнице, держа в руке зажженный подсвечник». Впрочем, смотря фильм сейчас, можно найти в нем гораздо большее, чем вспоминал, как известно, обдолбанный Кент. Вовсе не выглядящая «полностью обдолбанной» и не держащая подсвечник Марианна Фейтфулл — в сером, а не черном одеянии — имеет торжественный и пленительный вид, пробираясь по египетским пустыням с возвышающимися древними монументами, характерными для того региона. Остальная часть фильма — где калейдоскопом сменяются приковывающие внимание сцены и цветные изображения, напоминающие ранние «сюрреалистические» фильмы Бунюэля, — еще более интригующа и содержит обрывки реальных изображений магического ритуала, хотя стоит сказать, что Лесли Хаггинс в роли Люцифера не смог передать образ в полной мере убедительно. Больше Сумятицы, нежели Восхода. Дональд Кэммел в роли Осириса, Бога Смерти, выглядит лучше. Как позже вспоминал Энгер, он был выбран на роль, «поскольку всегда грозился покончить жизнь самоубийством. И в конце концов сделал это. Снес себе башку».

Оригинальный саундтрек Пейджа также вписывается удивительно органично. Его интенсивные и зловещие звуки придают неизбежно сложным образам атмосферу власти. Как он объяснял тогда: «Темп фильма великолепен. Он начинается очень медленно, а затем, скажем, спустя четыре минуты, немного ускоряется, и все это начинает затягивать… Там настоящая атмосфера и интенсивность. Она напрягает, поскольку вы знаете: что–то сейчас будет». По общему мнению, в фильме на короткий момент появляется сам Пейдж, держащий Стелу Откровения и смотрящий на фотографию Кроули в рамке. Стела является древнеегипетским погребальным артефактом, сыгравшим, как указано в «Книге Закона», роль в создании учения Кроули о Телеме. На ней также присутствуют отрывки из египетской Книги мертвых, в частности, слова «позволить астральному телу умершего по желанию снова посетить Землю». Эта кудрявая и бородатая фигура мелькает всего на несколько секунд, и то лишь в полуобороте, так что невозможно с полной уверенностью сказать, что это Пейдж. Вне всяких сомнений присутствует значительное сходство — годы спустя изображение именно этой сцены будет использовано в Калифорнии в рекламе ограниченного издания бутлег–копий саундтрека Пейджа, и Джимми ясно представлен там как часть фильма. Но если это Пейдж, то странно, почему Энгер никогда не рекламировал этот факт, учитывая то дополнительное внимание, которое эта сцена

принесет его малоизвестному фильму. С другой стороны, Энгер достаточно странен, чтобы не захотеть упоминать о Пейдже. В любом случае это интригующая деталь для тех фанатов, которые муссируют его очевидные связи с оккультизмом в целом и с Кроули в частности.

Как обычно, настоящим плохим парнем в туре был Джон Бонэм. Поначалу это было забавно. Хотя ему и запретили водить машину в Британии, где он был пойман за превышение скорости «под воздействием», в Техасе он купил за 18000 долларов подогнанный под себя Корвет Stingray 1966 года (и часами сидел в нем с Китом Муном, ставшим резидентом и постоянным буяном Лос — Анджелеса, — вдвоем они просто дразнили двигатель, газуя). Джон также купил своему девятилетнему сыну миниатюрную ударную установку Ludwig, на которой учил его играть. «Не то чтобы он сильно хотел привести меня в музыкальный бизнес, — сказал мне Джейсон в интервью в 1990-ом. — Я думаю, он больше был заинтересован в том, чтобы я понял, что же он делал со своей жизнью. Он, бывало, получал удовольствие, наблюдая, как я постукиваю. Вроде «Вот он, мой мальчик!»» Плант рассказывал мне, что одним из его любимых воспоминаний было то, как Бонэм «стоял над Джейсоном с его маленькой ударной установкой, расположенной рядом с музыкальным автоматом. На Бонзо были узкие брюки и сиреневый пиджак, и он подбадривал ученика, сидевшего с высунутым языком, криками «Давай!» Бонзо показывал ему The Isley Brothers, пока Джейсон не начинал стучать правильно». В статье того времени в журнале Melody Maker Бонэм выражал сомнения, что Джейсон пойдет по стопам отца. «Его невозможно ничему научить, — жаловался папа. — У него ужасный характер».

Однако на протяжении тура он был семейным человеком, полным смятения, и все сильнее демонстрировал свой дурной нрав, снова превращаясь в Зверя. Одетый в комбинезон подобно *другу* из «Заводного апельсина», с котелком на голове, Бонэм вел себя соответствующе, и зрители уже не забавлялись, а начинали испытывать раздражение. Теперь сопутствующие туру требования группы были разработаны до мельчайших деталей: Джимми настаивал, чтобы в его номере всегда, вне зависимости от времени дня и ночи, были задернуты шторы, свет давали бы черные ароматизированные свечи, а холодильник был заполнен выдержанным шампанским Dom Perignon. Другие члены группы отдавали предпочтение определенным восточным коврам, висящим на стенах, роялям, и, в случае с Бонзо, полноразмерному бильярдному столу. Ничто другое не волновало все сильнее терявшего ориентиры ударника — остальное, в

большинстве случаев, вышвыривалось из окна. Он даже попытался разбить рояль на куски, достаточно маленькие для того, чтобы их можно было выбросить из окна его номера в Лос — Анджелесе. Слухи разлетелись, и в The New York Plaza теперь требовали депозит в десять тысяч долларов, перед тем как разрешить Бонзо хотя бы заселиться. Во время полета в Лос — Анджелес, пока у Планта был приступ гриппа, пьяный Бонзо испугал даже Коула с Грантом, которым пришлось сдерживать его, когда он попытался заставить одну из хорошеньких стюардесс Звездолета заняться с ним сексом. По пути в Детройт он выхватил стаканы из–под носа у испуганного представителя Atlantic Records и разломал их руками, размолов осколки о пол, затем встал и спокойно прошел в заднюю часть самолета. Однако в один из вечеров он понес заслуженное наказание, когда по пьяни напоролся на одного из охранников в The Rainbow — эксперта по карате, который своим ответом отправил его в госпиталь на остаток ночи. Не усвоив урок, Бонзо хотел подать в суд, но Джи разубедил его, чувствуя, что это может дать почву для большого числа исков от тех, кто пострадал от рук Зверя за все прошедшие годы.

«Это был алкоголь, — сказал Бив Биван. — Чем дольше длились туры, тем больше он пил». Имея жену, ожидавшую их второго ребенка — дочь Зои, — Бонэм не бывал дома чаще, чем когда–либо, и был склонен выплескивать свое недовольство на любого ничего не подозревающего незнакомца. «В этом нет никаких сомнений, — позже сказал мне Мак Пул, — успех только подпитал болезнь — ведь у него не было никаких тормозов, ничто не могло оттащить его от выпивки и всего прочего. И он не обладал самодисциплиной. К сожалению, Джон позволил выпивке и легкомыслию захватить свою жизнь».

Теперь дело было уже не только в выпивке. На сцене он начал держать у себя между ног пластиковый пакет с унцией кокаина, засовывая туда руки и во время игры пихая наркотик себе в рот и ноздри. После каждого выступления ребята из обслуживающего персонала аккуратно разбирали установку и трясли барабаны над собственными пакетами, куда падал весь кокаин, разбросанный Бонзо, который они позже делили между собой. Брайан Ферри, чья группа Roxy Music также была в городе, в одну из ночей находился с Бонэмом, когда тот брызгал слезами, сходил с ума и выл от собственного поведения. И Пейдж, и Грант теперь даже брали номера в отелях не на одном этаже с Бонэмом, а те эпизоды, которые двумя годами ранее заставили Джонса временно покинуть группу, теперь привели к тому, что он делал все возможное, чтобы дистанцироваться от, как говорил Коул,

«хаоса и излишеств, которые, как он мог считать, ведут Led Zeppelin к падению». Часто во время тура Джонс украдкой подходил к Рикардо и говорил: «Вот мой номер телефона, по которому меня можно найти в следующие сорок восемь часов. Не говори никому — то есть реально, *никому*, — без крайней необходимости, как меня достать». Грант все сильнее бесился из–за этих регулярных отлучек. Но, как говорит Коул в собственном опубликованном труде: «Возможно, Джонси был умнее нас всех, сохраняя дистанцию, пока все оставшиеся постепенно тонули в зыбучем песке».

Отчасти из–за чрезмерных выходок Бонзо, отчасти ввиду мнений о Джимми как о замаскированном дьяволе, а также из–за самопровозглашенного Плантом статуса «золотого бога», как он однажды ночью хвастался в Звездолете Кэмерону Кроу, репутация Zeppelin теперь шла впереди них, где бы они ни появлялись. Обстановка вокруг них становилась все более буйной, и это никак не улучшало ситуацию.

«Парни Роберта — кем бы они ни были — не раз были готовы вырубить любого, кто проходил близко к группе, — с содроганием вспоминал Мак Пул. — Вся эта ситуация стала очень подозрительной. Было видно, что грядет беда». Более того, «парни» теперь были вооружены. Алан Кэллан в 1975 году объяснял, что это было следствием паникерства страховых компаний, которые на основании неоднозначной кражи в 1973-ем теперь настаивали на «охранниках у входа в каждый отель и гримерку… полицейском эскорте до места выступления и обратно». Впрочем, пушки стали носить не только нанятые громилы. И Коул, и Грант, как говорили, тоже иногда имели при себе оружие, не сильно скрывая это, а Бонзо, по свидетельству многих, однажды ткнул пистолетом в басиста Deep Purple Глена Хьюза, по пьяни обвинив его в том, что тот переспал с его женой Пэт.

Эйнсли Данбар вспоминает, как Коул наставил на него пистолет в Лос — Анджелесе. Приобретя некоторую известность со времен работы с Джеффом Бэком, когда он стучал для Фрэнка Заппы, Дэвида Боуи и Лу Рида, Данбар теперь основал группу Journey, будущих американских звезд, дебютный альбом которых должен был вот–вот выйти, и расположился в том же отеле, что и группа. «Это было весьма занятно, — говорит он мне по телефону из своего теперешнего дома в Калифорнии. — Они пребывали в Хилтоне в Санта — Монике и Уилшире, у меня тоже там был номер, и мы, бывало, веселились в округе и ходили на вечеринки. Вот тогда [Коул] и наставил на меня пистолет. Он хотел, чтобы я ушел, но оставил двух девушек, что были со мной. Так что я

засадил ему по яйцам. Он развернулся и говорит: «Это было чертовски тупо!» Я ответил: «Нет, тупо как раз то, что сделал ты. Если бы ты снес мне голову, тебе пришлось бы ого–го сколько всего объяснять». Он просто приревновал, что со мной были две цыпочки — мы практиковали триолизм в моем номере. Но в то время Led Zeppelin возомнили себя королями, они носили с собой пушки, ну, вы понимаете… все это было более чем странно. Гангстеры прямо…»

Но то были шальные времена. Когда за несколько дней до отъезда из Лос — Анджелеса худенькая рыжеволосая девушка начала названивать в номер Дэнни Голдбергу, требуя повидаться с Джимми, для которого, по ее словам, у нее было «предупреждение», ибо его жизнь якобы находилась в опасности, Голдберг унял ее, попросив записать «видения» на бумаге, которую он пообещал передать гитаристу, а после того как она согласилась отстать, сразу же выбросил. Однако спустя шесть месяцев Пейдж пришел в замешательство, когда ему сказали, что ту же самую девушку показывают по телевизору — ее арестовали за попытку наставить пистолет на президента Форда на улицах Сакраменто, — и выяснилось, что это Линн «Пискля» Фромм, участница культа Чарльза Мэнсона.

Это едва ли имело значение — к тому времени полоса неудач уже началась. Однажды я спросил Джимми, правда ли, что тогда он уже избегал Бонзо во время туров. «Ну, — сказал он, — я до сих пор очень закрытый человек, так что, возможно, люди принимали это за нечто другое». Другими словами, да. Что насчет имиджа — злодей с гитарой в одной руке и мешком с уловками в другой? Тоже правда? «Ну, — сказал он снова, — дыма без огня не бывает. Думаю, я довольно сложная личность».

Несмотря на то что они находились на пике их коммерческого могущества (как и *Physical Graffiti*, пять предыдущих альбомов Zeppelin той весной вернулись в американские чарты), за кулисами уже начали разворачиваться еще более серьезные драмы. По словам Коула, американский тур 1975 года был первым, когда героин стал «ходить свободно». Хотя группа никогда не желала обсуждать этот вопрос открыто, Пейдж, Бонэм, Коул и другие члены их организации на следующие пять лет в той или иной мере станут жертвами наркотической зависимости. «То были жизнелюбивые времена, понимаете? — сказал Пейдж. — Мы хотели ходить по этой грани, это питало музыку». Как он сказал в другом интервью 2003 года: «Не могу говорить за [остальных участников группы], но для меня наркотики были неотъемлемой частью всего этого, с самого начала и до конца».

Может быть, и так, но Коул жаловался, что на наркотиках Педж стал даже более загадочным и замкнутым, в то время как Бонзо, «и так непредсказуемый, стал более непостоянным». Конечно, вряд ли сейчас можно назвать хоть одну из ведущих рок–групп семидесятых, которая бы не рассматривала наркотики как важнейшую часть всей истории. Более того, история героина в музыке уходит значительно дальше, к джазовым гигантам пятидесятых, несомненно, околдованным его таинственным очарованием. В случае Zeppelin, однако, кокаин и героин стали отражать их высокомерие, превратившись в символ их впечатляющего падения в течение последующих пяти лет.

Даже Грант, презиравший наркоманов, тоже пристрастился к кокаину и не очень–то старался это скрыть, целыми днями отсиживаясь в Horselunges, его особняке в Сассексе, когда группа возвращалась из туров, и проводя все большее количество времени, закрывшись в своем номере, когда они гастролировали. Группа, может, и не заметила каких–либо существенных изменений, произошедших с их менеджером, но те работники, кто трудился бок о бок с ним, теперь стали замечать серьезные изъяны в казавшейся прежде неприступной манере поведения Гранта. Годы спустя я болтал с Ричардом Коулом, — который по иронии судьбы тогда ухаживал за больным Доном Арденом, прежним наставником Гранта, — и он сказал мне, что в основном помнит, как Грант, его учитель и начальник, в тот период сидел у себя дома в Horseludges, как герой Аля Пачино в «Лице со шрамом», на кофейном столике перед ним возвышалась гора кокаина, и он ложкой засовывал его себе в нос, оплакивая то, что, как выразился Коул, «больше было некуда идти. Они достигли вершины горы. Теперь оставался единственный путь — вниз…»

Майкл Френсис, позже работавший с Bon Jovi, впоследствии вспоминал странные обстоятельства его первой встречи с Грантом, когда он поступил на работу телохранителем группы в Swan Song. Он рассказал писателю Филу Сатклиффу, как его привезли на «Даймлере» Гранта из Лондона в Сассекс и ему пришлось ждать несколько часов. «Потом Норман [шофер] объяснил, что Питер не сможет встретиться со мной сегодня и мне придется переночевать в его доме». Он сделал так, как ему сказали, предположив, что Грант просто «уехал по делам». Так он и думал, пока позже тем же вечером «повар не сказал, что он отнесет ужин прямо в комнату к Питеру, и я понял, что все это время он был дома. Когда Питер встретился со мной за завтраком, он никак не объяснился. Впоследствии я узнал, что в то время он часто днями сидел в одиночестве в своих покоях наверху, нюхая кокаин».

По словам Алана Кэллана, однако, не только наркотики губили Джи. Его десятилетний брак тогда тоже трещал по швам. И более того, когда жена Глория окончательно покинула его, она сделала это под ручку с управляющим фермой в Horseludges. «Если бы я спросил Питера об ошибках, которые он совершил, — впоследствии рассказал Кэллан Филу Сатклиффу, — он бы сказал: «Их было полно. Все мы делаем ошибки. Но все и выигрываем иногда“. Но если бы я спросил его о провалах, я уверен, что он бы назвал только один: его брак. Он был человеком, который верил, что брак — это на всю жизнь. Думаю, развод и его последствия оказали на него огромное влияние».

На смену Animals пришли Nashville Teens, еще одна группа Дона Ардена, самый главный хит которых, ‘Tobacco Road’, спродюссировал Микки. Как обычно, все отхватывали свой кусок, кроме тебя. Но в остальном жизнь теперь стала лучше. Ты встретил Глорию, эту миниатюрную красотку, которая была балериной. Было как в «Красавице и чудовище» — ты никогда не понимал, что она в тебе нашла. Ты знал: то, что у тебя нет ни гроша, не смертельно, — но так ли это было для любой девчонки? Это не означало, что они должны были соглашаться, когда ты делал им предложение, но Глория согласилась. Потом, тремя годами позже, подарила тебе замечательного сына, Уоррена, а затем, вскоре после этого, прекрасную малышку Хелен. А лучше всего то, что она не хотела и слышать о всяких шоу и прочей чепухе, телевизоре и всем таком. Она просто хотела быть женой и матерью. Черт возьми, каждая дрянь так говорит, но ты никогда не чувствовал себя счастливее. В конце концов ты был истинным семьянином и нашел женщину, к которой не просто хотелось возвращаться вечером домой, но с ней можно было и смотреть в будущее.

Это случилось тогда, когда ты знал, что должен сделать это. Как Дон, как Микки, как все остальные дерзкие подлецы в этих костюмах и галстуках, заказывающие двойной джин–тоник. Надо было срубить бабло — большое бабло, — и ты уж точно собирался забрать свою долю. Для Глории и детей. Поэтому, пока Микки шел вперед, выпуская Herman’s Hermits, Донована, Лулу и остальных, ты поставил на The Flinstones — кучу старого грохочущего барахла, которая ни к чему не привела, — и девичью группу из Канады под названием She Trinity. Ты подписал для них контракт с Columbia, но, несмотря на их вид, ты так и не смог отправить эту чертову группу в полет. Три сингла — и никаких, черт возьми, денег. «Забудь их, — сказал Микки. — Двигайся дальше».

Так ты и сделал, подписав контракт с The New Vaudeville Band

— точнее, с Джеффом Стивенсом, автором и продюсером. Джефф должен был состряпать несколько мелодий в студии, ты — обеспечить, чтобы они попали на радио, и, если дело выгорит, ты бы помог ему отправить группу в тур. Джефф писал сентиментальную чепуху, которая была по вкусу твоей старой матери, но броскую и лихо закрученную, чтобы рассмешить тебя. Ты мог видеть это по телевизору, вроде Кенни Болла и его Jazzmen или Freddie and the Dreamers. Микки смеялся и издевался, но будь я проклят, если это не выгорит! 'Winchester Cathedral' была хитом повсюду — на четвертом месте в Британии и — готовы? — номер, черт возьми, ОДИН в АМЕРИКЕ!! А дальше ты снова был в Штатах, на шоу Эда Салливана и в прочих местах, они никак не могли насытиться. «Вот оно! — сказал ты Глории. — Вот что купит нам дом!»

Так и произошло. А также ты познакомился кое с кем, кто будет преследовать тебя долгие годы. Молодой парень, напоминавший тебя самого — или того, каким ты мог бы быть, если бы был на десять лет младше. Ричард Коул, бывший монтажник из северного Лондона. Сумасбродный тип, но часто лучший в своем деле. Не боялся завязнуть, когда сгущались тучи, — а так было почти всегда. Коули боксировал и владел карате. Отличный парень, в общем–то, чтобы иметь его под рукой, понимал все с первого раза. И за словом в карман не лез, чем тоже напоминал тебя самого. Вроде как в тот раз, когда ты сказал ему: «Если ты хоть раз повторишь хоть что–нибудь из того, что услышишь в этом офисе, я тебе твои чертовы уши оторву!» — а этот маленький засранец тотчас парировал: «Если ты продолжишь показывать на меня пальцем, я его откушу к чертям!» Забавный маленький придурок, ты отправил его работать гастрольным менеджером с Джеффом и The Vaudevilles — и вот, с тех пор он тебя и не покидал. Ну, не до самого–самого конца, но это уже другая история…

После окончания американского тура в марте — на последнем шоу из трех, проведенных в лос–анджелесском Forum, их появление объявляла звезда «Глубокой глотки» Линда Лавлейс, — группа полетела домой через Нью — Йорк, где Грант сообщил им новости, которые они на самом деле ожидали услышать, но втайне опасались их: по совету их строгих бухгалтеров, всем четверым участникам группы и Гранту настоятельно рекомендовалось бежать от налогов по уже хорошо протоптанной тропинке, которой в середине семидесятых пользовалось целое поколение британских артистов. Хорошая новость: они сохранят более половины их гигантских

многомиллионных заработков с продажи альбома и выручки с туров за 1975 год — к тому времени уже приближавшихся к 40 миллионам долларов. Плохая новость: им придется уехать из Британии практически немедленно, и возможности вернуться не предоставится, по меньшей мере, до апреля 1976 года. Большую часть этого периода было решено провести, гастролируя по миру, что предоставило группе необычные возможности отправиться в места, где они прежде никогда не бывали, — всерьез обсуждались Южная Америка, а также Индия, Африка и прочие регионы, которые раньше были не по пути на рок–н–ролльной карте. Грант должен был руководить операцией с новой базы, сняв дом промоутера Клода Нобса в Монтрё.

Джонс воспринял новости в своей обычной стоической манере: детей при необходимости можно было оставить жить в школе. Пейдж и Плант были в целом настроены оптимистично: оба они воспринимали грядущий год как приключение. «Думаю, настало время для путешествий, — сказал Пейдж Кэмерону Кроу, — надо начать собирать реальный сиюминутный опыт от уличных музыкантов по всему миру. Марокканские музыканты, индийские…» Он даже фантазировал о том, чтобы «взять передвижной медицинский фургон с опускающимся бортиком и путешествовать по Англии. Просто опускать борт и играть через усилители и микшеры на батарейках, и все это может быть настолько временным или постоянным, насколько я захочу». Бонзо, однако, был смятен, понимая, чем для него в реальности обернется долгая разлука с домом, и поначалу даже отказывался соглашаться на предложения Джи, пока в полной мере не осознал, с каким количеством денег ему придется распрощаться: до девяноста пяти процентов от его заработка.

После этого Пейдж и Джи остались в Нью — Йорке, разрабатывая план возвращения Zeppelin в США на несколько грандиозных стадионных выступлений под открытым небом позже тем же летом. Между тем, в начале мая дома ограниченным изданием был выпущен семидюймовый сингл ‘Trample Underfoot’/‘Black Country Woman’, ставший предвестником того, что, как они думали, станет пиком их успеха в Великобритании: пять распроданных с аншлагом концертом на лондонской арене Earl’s Court на 17 000 мест. Изначально Грант забронировал три ночи — 23, 24 и 25 мая, — но они были распроданы настолько быстро, что пришлось добавить еще два концерта — 17 и 18 мая.

Этот тур станет непревзойденным триумфом в карьере группы. К тому же в то время Earl’s Court был самой большой из закрытых арен Британии. По обеим сторонам от сцены группа установила два видеоэкрана Ephidor размерами 24 x 30 футов,

что стало инновацией. «Это был первый раз, когда кто–либо использовал [видеоэкраны] на крупном рок–концерте, — сказал Джимми. — Я помню, у нас было также несколько лазеров. То, что сейчас считается просто дешево выглядящими лучами света, тогда было сделано впервые. Думаю, мы вообще–то нарушили правила, когда использовали их, ведь мы действительно хотели, чтобы они появились на нашем шоу». Это было тогда, когда группа осознанно взглянула на всю карьеру, которая осталась у них за плечами. «Шесть с половиной лет — это чертовски долго, — произнес Плант со сцены в первый вечер. — Мы хотим провести вас по ступеням шести с половиной лет наших взаимоотношений». И в тот момент группа обрушилась исполнением *'Rock and Roll'*, и месть взорвалось. Как вспоминал позже Питер Маковски — в то время подросток, бывший британским аналогом Кэмерона Кроу из Rolling Stone, — который делал обхор концерта для журнала Sounds: «На минуту мы оказались в царстве Вальгаллы — водоворот сухого льда и ослепляющие лазеры во время *'The Song Remains The Same'* и *'Trampled Underfoot'*, и следующее воспоминание: «… наше путешествие в Марокко… история наших потерянных, потерянных времен“ во время *'Kashmir'*; затем все переместились в небольшой сельский дом в Уэльсе, пока Плант потчевал толпу историями о полных дурмана ночах сочинения *Led Zeppelin III*». Плант не смог удержаться, не сделав несколько саркастических комментариев о неизбежном отъезде группы из Британии из–за налогов — тема эта стала достоянием публики за несколько недель до этого. «Кто–то проголосовал за кого–то — и теперь все в бегах, — объявил он. — Знаешь, Деннис [Хили, впоследствии ставший канцлером казначейства], в стране больше не останется артистов… должно быть, он *'Dazed and Confused'* («Смятен и сконфужен»)…» Последними словами, которые он произнес, покидая сцену в тот вечер, были: «Это наш последний концерт в Англии в обозримом будущем. Восьмидесятые, впрочем, всегда наступят». А затем добавил: «Если увидите Денниса Хили, передайте ему, что мы уехали…»

Все шоу вели разные ди–джеи — соответственно, Джонни Уокер, Дэвид «Малыш» Дженсен, Ники Хорн, Боб Харрис и Алан «Пушок» Фриман, — все они впоследствии представляли самые известные программы британского радио. После первого концерта были устроены закрытые посиделки в отеле Blake's в Кенсингтоне, и Роберт был там в ударе, приветствуя всех и каждого и разыгрывая сцены из вышедшего как раз в то время фильма «Монти Пайтон и Священный Грааль». Джимми остался в своем номере, где он «обсуждал оккультную теологию с двумя

мрачными типами, — вспоминал Ник Кент, — и слушал запись, на которой убийца Чарльз Мэнсон распевал свои леденящие душу песни, которые сам же и написал».

По окончании последнего из пяти концертов в закоулках Earl's Court состоялась гораздо более роскошная вечеринка, гостей на которой развлекали паб–рокеры Dr Feelgood, а лейбл Swan Song был широко представлен Мэгги Белл, Дейвом Эдмундсом и всеми участниками Bad Company, плюс к этому там появился Ник Лоу под ручку с пиарщиком группы и самопровозглашенным «менеджером по веселью» БиПи Фэллоном, носившим с собой карманный пузырек с амилнитритом и державшим наготове ватные шарики, что сделало его вторым по популярности после самих Zeppelin человеком в зале. Позже вечеринка приобрела более закрытый характер, переместившись в St James Club в Челси, куда подъехали Кит Ричардс и Ронни Вуд. Хотя Led Zeppelin еще об этом не подозревали, это и было вершиной. Они еще станут хедлайнерами даже на бóльших площадках, они продолжат продавать альбомы миллионными тиражами, но во всех остальных отношениях это станет высочайшей точкой их карьеры, моментом, когда могучий Zeppelin, взлетевший так высоко за прошедшие шесть лет, начнет свой огненный спуск.

Спустя двое суток с последнего концерта в Earl's Court Робер и Морин Плант вместе с двумя детьми отправились в отпуск в Агадир. Через три недели они оказались в Марракеше, куда на встречу к ним прилетели Джимми, Шарлотта и их четырехлетняя дочь Скарлет. Вместе они посетили местный фестиваль, «который немного познакомил нас с красками марокканской музыки и музыки горных племен», как сказал Плант. Оттуда они проехали на Range Rover тысячи миль вниз по Испанской Сахаре [Испанская Сахара — название, использовавшееся для обозначения современной Западной Сахары, когда она была под властью Испании в 1884–1975 годах. — Прим. пер.], где как раз вспыхнула испано–маррокканская война. «Было вполне вероятно, что мы можем надолго потеряться там, бродя кругами не в силах выбраться, — рассказал Плант. — В этой огромной стране нет никаких указателей, а людей можно встретить только в случайной палатке или на верблюде».

Через месяц, вернувшись через Касабланку и Танжер, они прилетели в Швейцарию на встречу группы с Грантом на его новой базе в Монтрё, собираясь посетить местный джазовый фестиваль, а затем провести несколько дней, предоставив себе полную свободу действий. Но к концу июля Планту уже снова не сиделось на месте, он «соблазнился солнцем и счастливым,

беззаботным стилем жизни». Тогда и появилась идея поехать на греческий остров Родос. Плант договорился встретиться с вокалистом Pretty Things Филом Мэем и его женой Электрой, которые снимали дом на острове у Роджера Уотерса из Pink Floyd. Пейдж, Шарлотта и Скарлет последовали за ними на второй машине вместе с сестрой Морин Ширли и ее мужем. Третьего августа Джимми ненадолго покинул всю компанию, чтобы слетать на Сицилию и посетить кроулевское Аббатство Телемы, о котором ему столько рассказывал Кеннет Энгер и которое он теперь думал приобрести. В планах было снова встретиться через несколько дней в Париже, где они должны были приступить к репетициям перед следующим американским туром, который должен был начаться с двух концертов в Oakland Coliseum в Сан — Франциско 23 и 24 августа, и билеты уже были распроданы.

На следующий день Морин сидела за рулем арендованного седана Austin Mini, Роберт был рядом, на пассажирском сидении, а дети — Карак, Кармен и Скарлет — сзади, когда машину занесло и она съехала с дороги под откос, врезавшись в дерево. Роберт придавил собой Морин, у него были раздроблены правые лодыжка и локоть и сломаны несколько костей правой ноги. Посмотрев на Морин, истекающую кровью и находившуюся без сознания, он подумал, что она мертва, а дети кричали позади. К счастью, Шарлотта и Ширли ехали в следующей машине и смогли позвать на помощь, но тем не менее семью смогли доставить в местную больницу — с помощью грузовика с фруктовой фермы неподалеку, — только через несколько часов, и оказалось, что у Морин перелом черепа, а также сломаны таз и нога. У четырехлетнего Карака также была сломана нога, а шестилетняя Кармен сломала запястье. Скарлет была единственной, кто отделался только несколькими синяками и порезами. Морин потеряла много крови, но, так как у нее была редкая группа крови, для немедленного переливания подошла только кровь Ширли. Все происходило чудовищно медленно, в этой захваченной тараканами греческой больнице дежурил только один врач. Планту пришлось разделить палату с пьяным солдатом, который настаивал, чтобы тот спел ему *‘The Ocean’* (с *Houses of the Holy*).

Тем вечером Шарлотта в истерике позвонила в Лондон Ричарду Коулу, умоляя его сделать что–нибудь, чтобы вернуть всех домой. Коул сразу взялся за дело, яростно обзванивая всех, пока не уговорил двух главных врачей — Джона Баретту, специалиста из клиники на Харли–стрит, который также работал медицинским консультантом в греческом посольстве, а потому хорошо говорил по–гречески, и Мика Лоуренса, видного хирурга–

ортопеда, — немедленно отправиться с ним в Грецию. Однако они прибыли только через двое суток, но даже тогда администрация больницы отказалась отпустить пациентов, пока не будет завершено полицейское расследование — которое должно было установить причину аварии, особенно если это были наркотики, — а оно могло затянуться на несколько недель. Опять–таки Коул спас ситуацию, наняв частные машины скорой помощи и устроив, чтобы два фургона ожидали их у бокового входа, куда он прикатил Роберта, Морин и детей — их капельницы болтались рядом — под покровом ночи, чтобы совершить побег. Через несколько часов они уже поднялись в небо, направляясь обратно в Лондон.

Однако их возвращение домой было снова отложено. В этот раз — не поверите! — бухгалтеры Swan Song в отсутствие прямых приказов от Гранта настояли на том, чтобы Коул задержал посадку самолета на полчаса, чтобы сберечь каждый драгоценный день из того времени, что Плант был вправе провести в Британии. Кружа на высоте 15 000 футов, он размышлял, что, хотя это, может, и спасает для Планта тысячи долларов налогов, «по–прежнему казалось, что более важно спасти жизнь». Когда самолет наконец коснулся земли, машины скорой помощи, уже ожидавшие их в аэропорту, перевезли всю семью в Guy's Hospital, где Морин тотчас сделали операцию. Пройдет еще несколько недель, прежде чем она сможет покинуть больницу, а певец — нога которого от бедра до кончиков пальцев была в гипсе — тоже получил отрезвляющие новости от докторов. «Вероятно, вы не сможете ходить ближайшие полгода, может быть, больше, — сказали ему. — И нет гарантии, что вы полностью восстановитесь». Спорный вопрос, кто воспринял эти новости хуже — Плант или Грант. «Это могло стать концом Led Zeppelin, — жаловался Джи Коулу, — это могло положить всему конец».

Пейдж также был обескуражен новостями. Тем не менее, как и в случае с Грантом, его главной заботой было будущее группы. «Я был истощен», — сказал он. Он, однако, «всегда чувствовал», что «что бы ни случилось, если он еще может играть и петь, и даже если мы просто сможем записывать альбомы, то мы будем продолжать вечно». Он был убежден, что судьба Планта была неразрывно связана с судьбой группы. «Просто потому, что все что всплывает в процессе сочинения, имеет в себе темный элемент, мистику. Ты просто не понимаешь, что происходит. Случилось столько всего хорошего, что было бы просто преступлением останавливать такой алхимический процесс». Он добавил: «Нужно сделать еще много всего важного…»

Ситуацию осложнило еще и то, что Плант, пока его жена восстанавливалась в больнице, снова вынужден был покинуть страну, чтобы сохранить свой налоговый статус. Временное жилье для него было организовано на острове Джерси, который был свободен от жестоких британских законов. Певца разместили в большом особняке адвоката–миллионера Дика Кристиана, который отправил скорую и лимузин за Плантом и его небольшой свитой в лице Коула, звукорежиссера Zeppelin Бенджи Ле Февра и секретаря Swan Song Мэрилин. Кристиан великодушно предоставил гостю свои автомобили Maserati и Jensen Interceptor, но прикованный к коляске Плант следующие шесть недель провел дома, попивая пиво и глотая прописанные обезболивающие. Временами он играл на пианино, но в основном просто сидел и смотрел вокруг, и настроение его было подавленным. «Я просто не знаю, буду ли я когда–нибудь снова тем же на сцене», — повторял он Коулу.

В конце концов было решено, что работа будет лучшей терапией. «Чем дольше мы ждем, — жаловался Коулу Пейдж, который звонил каждый день, чтобы справиться о новостях, — тем сложнее будет вернуться обратно». Поскольку амбициозные планы Zeppelin были отложены на неопределенный срок, было решено начать работу над следующим альбомом. К концу сентября Плант вместе с коляской и костылями погрузился на рейс British Airways, следующий в Лос — Анджелес, где его ожидал Пейдж, снявший домик на пляже в колонии Малибу. Словно в противоположность их пребыванию в Брон — Эр-Айр пятью годам ранее, они заранее решили сочинять вместе. На этот раз вокруг не было мирных, цветущих долин, которыми можно было бы насладиться, были лишь непрерывно горящие ночные огни старого Лос — Анджелеса, словно манившие к скалам, одурманивая наркотическими сиренами несчастных потерянных моряков.

Настроение Роберта было еще по большей части темным, но пребывание с Джимми и новое погружение в творчество дали ему не только плохие дни, но и хорошие. Он совершал короткие терапевтические прогулки по пляжу со своей новой тростью. Состоялись также поездка на концерт Донована в Santa Monica Civic и встреча с Полом Роджерсом и Бозом Баррелом и Bad Company. Джимми также проведал группу Detective, предложив тем сделку с Swan Song (группа была основана Майклом Дес Барресом, будущим мужем Мисс Памелы). Между тем, Роберт появился на увеселительной ярмарке в Навато, в тридцати милях к северу от Сан — Франциско, сидя в портшезе, чем вызвал ликование. Однако был еще один фактор так называемого

калифорнийского выздоровления Планта, который не обсуждался и был гораздо менее полезен, во всяком случае, для его психологического состояния: изобилие кокаина и героина, которое теперь сопровождало присутствие Пейджа. В доме в Малибу остановился также смятенный Бенджи Ле Февр, который сказал Коулу, что это место теперь прозвали «Генри Холлом» — что являлось сленговым названием героина.

Они полностью использовали весь запасной материал, за исключением риффа невыпущенной *'Walter's Walk'*, которую Пейдж теперь переделал в *'Hots On For Nowhere'*, для записи *Physical Graffiti*, и песни для нового альбома нужно было сочинять с нуля. Первой обретшей форму стала *'Achilles Last Stand'*, длинный опус, которым в итоге будет открываться новая пластинка. Трек был основан на скрипучем мотиве, при исполнении которого руки были всецело на деке, — именно на этом позже сделает свою карьеру Iron Maiden. Пейдж, по его словам, пытался создать нечто, что отображало бы «фасад готического собора с его узорами и скульптурами». *'Achilles Last Stand'* стала также первой композицией, которая состояла исключительно из автобиографичных текстов, которые теперь был склонен писать Плант. Изначально она была названа *'The Wheelchair Song'*, и темой в таком случае стало вынужденное изгнание, которое заставило членов группы стать, как вскоре скажет Пейдж, «технологическими цыганами», а также привело прямо, как, казалось, полагал Плант, к их болезни — «Дьявол в своем логове!», — угрожающе кричал он. Впоследствии Пейдж описал свое гитарное соло как «продолжающее традиции соло из *'Stairway to Heaven'*». В реальности мало кто с этим согласится теперь, но: «Для меня оно на том же уровне», — настаивал он.

В музыкальном плане *'Tea for One'*, столь же длинная блюзовая вещь, которая закрывала альбом, была «нашим пересмотром 'Since I've Been Loving You', — как сказал мне Пейдж в 2001 году, — тогда мы были в очень уединенном месте и… знаете ли… размышляли в соответствии с этим». Что касается текста, Плант в образном смысле заламывал руки от одиночества вдали от жены и детей — Морин все еще была слишком слаба, чтобы путешествовать, — в противоположность напускной роскоши его подпитываемой наркотиками жизни в Малибу. «Я просто сидел в этом кресле–каталке и хмурился, — вспоминал он. — Словно бы… неужели весь этот рок–н–ролл вообще чего–то стоит?» Но это было еще ничего по сравнению с той злобой, которую он выплеснул в *'For Your Life'* и *'Hots On For Nowhere'*: первая ожесточенно атаковала лос–анджелесский стиль жизни, который он уже однажды воспевал, ругая «кокаин, кокаин,

кокаин» в «городе проклятых», в то время как вторая направляла его гнев на Пейджа и Гранта и их бесчувственность в сложившейся ситуации, показавшую, что они заботятся лишь о собственном будущем. Он шипел: «У меня есть друзья, которым на меня насрать…» («I've got friends who would give me fuck all…»). Казалось, Пейдж не замечал ярости Планта и непредумышленно добавил в песню горькую развязку, использовав на «стратокастер» с тремоло, который одолжил у бывшего участника The Byrds Джина Парсонса, для извлечения громкого бренчащего звука посреди своего соло.

Естественно, кое–что они опять украли из блюза по ставшей уже практически обязательной традиции, и получилась еще одна веха Zeppelin — классическая вещь Блайнд Уилли Джонсона 1928 года под названием *'It's Nobody's Fault But Mine'*, сократившимся здесь до *'Nobody's Fault But Mine'*. В оригинале Джонсона волновало, что его слепота мешала ему читать Библию, тем самым навлекая на него гнев божий — это стало для Zeppelin удобной метафорой для описания собственного стремительного падения из рая, и Плант адаптировал текст, включив в него несколько обличительных неуверенных строк о том, что он «плотно подсел», украшенных соответственно пронзительными звуками гармоники. По–настоящему оригинальными были только яростные гитарные отрывки, сочиненные Пейджем и опять–таки исполненные на одолженном «стратокастере», к которым Бонзо добавил самое безжалостное со времен *'When The Levee Breaks'* битье по барабанам, похожее на пушечные залпы. Даже после этого общая аранжировка песни была во многом обусловлена увлечением Пейджа Джоном Ренборном и его версией той же самой песни, вышедшей в 1966 году (в качестве автора которой был указан Ренборн — так же, как и Пейдж в данном случае).

Но не весь альбом был так уныл. *'Candy Store Rock'* — корни которого прослеживаются вплоть до живых исполнений *'Over The Hills And Far Away'*, когда Пейдж, Джонс и Бонэм частенько уходили в импровизаци, сохраняя темп, — был довольно веселой вещью. Для Пейджа это было возвращением к его рокабилльному происхождению, редко попадавшим на запись, Плант же с радостью последовал за ним, «будучи Рэлом Доннером», как он выразился, «парнем, который хотел быть Элвисом». *'Royal Orleans'* была еще одной отчаянной попыткой улучшить настроение, ее приятный отрывистый ритм оживлялся забавным текстом: «Когда пробилось солнце, он поцеловал ее в обе щеки», — и шутливой отсылкой к манере говорить, «как Барри Уайт…»

Большая часть материала была завершена к концу месяца, когда прилетели Джонс и Бонэм, и студия SIR в Голливуде,

изначально заказанная для работы над сочинением музыки и репетиций, теперь использовалась, в основном, для отшлифовки того, что уже написали Пейдж и Плант. Не далее, как в 2004 году Пейдж описал те работу как «истощающую», так как, по его словам, «ни у кого больше не было идей для песен. Все заботы по сочинению риффов легли на меня, поэтому, вероятно, песни были с упором на гитару. Но я никого не виню. Мы все были несколько подавлены». На самом деле ни у Джонса, ни у Бонэма не было шанса принять участие. Как Джонс сказал Дэйву Льюису в 2003 году: «Стало очевидно, что мы с Робертом стали жить в другом времени, чем Джимми. Мы просто не могли найти его». Он добавил, что «каждый вечер [он] приезжал на студию SIR и подолгу ждал… В то время я узнал все о бейсболе — как раз шла Мировая серия, и нечем было больше заняться, кроме как смотреть матчи». Даже когда началась запись альбома, «я просто соглашался со всем, — он пожал плечами. — Главное, что я помню об этом альбоме, — это как я катал Роберта в его кресле от одной пивной к другой. Мы веселились, наверное, но на самом деле я не получил удовольствия от тех сессий. Я просто плыл по течению».

В результате единственным треком, в качестве соавторов которого были указаны Джонс и Бонэм, стал *‘Royal Orleans’*. Даже когда Джонсу удалось внести свой вклад, предложив несколько хороших идей вроде басовой линии для *‘Ahilles Last Stand’*, которую он написал на своей особой восьмиструнной гитаре Alembic и назвал в разговоре в Льюисом «неотъемлемой частью песни», это осталось неотмеченным. «То, что кто–либо привносил в запись, не всегда отражалось в списке авторов», — сухо заметил он. Очевидно, однако, что этот альбом Zeppelin у Джонса не относится к числу любимых. Честно говоря, едва ли он стал любимым альбомом Zeppelin хоть для кого–то — за исключением Джимми Пейджа, который по прежнему отмечает его как одну из их лучших пластинок. Как говорит теперь Льюис: «Это был первый альбом, в котором Джимми снова контролировал все и вряд ли кто–то еще имел право голоса. Поэтому на этом альбоме нет *‘Boogie With Stu’* или *‘Hats Off To Harper’*, нет меллотронов, акустических гитар и любых клавишных — нет Джонси! Там только Джимми. Никто больше не совал туда свой нос…»

До The Yardbirds у тебя не было шанса применить на практике все, чему ты научился. Играть с Джеффом было подобно откровению, тебе правда казалось, что ты справился, — минут на пять. Это могло быть даже лучше, чем The Stones, — больше соло и коммерческих аккордов, чем ритм двух гитар, — но Джеффу

просто не хватало… чего–то. Дисциплины, как это называли. Но не только этого. В нем просто было что–то — какой–то бес, — что, казалось, склоняло его… порой все портить. Эдакая безуминка. Он мог бы быть лучшим, но не похоже, что ему было до этого дело. В отличие от тебя. Ты заботился о каждой детали, всегда хотел, чтобы все было в лучшем виде. И это еще одна причина тому, что ты так ненавидел работать с Микки Мостом. Ты был в студии с The Yardbirds и хотел изменить мир, а Микки воспринимал это как одно из твоих сессионных шоу. «Следующий!» — говорил он, как только ты заканчивал дубль, даже не прослушивая его снова. Ты сказал ему: «Я никогда в жизни так не работал», — даже на сессиях. А он даже не взглянул на тебя, просто ответил: «Не беспокойся об этом», — и все, вы перешли к следующей песне.

Неудивительно, что Джефф больше не парился. Это было обузой. Как раз тогда ты всерьез увлекся гитарой Les Paul Black Beauty, действительно выдающимся инструментом. Как раз о чем–то таком ты и мечтал в детстве. Тебе она так понравилась, когда ты впервые увидел ее на стене музыкального магазина на Дин–стрит, что ты продал свою гитару Gretsch Chet Atkins, чтобы купить эту. Вот откуда брали свое начало фидбэк и дисторшн — Black Beauty. Ты вообще–то слышал, как сам Лес использовал это со своим трио в 'It's Been a Long, Long Time'. Он исполнил там все — не ошибившись ни на дюйм, от тональности тех фантастических вступительных аккордов до соло, — мультитрекинг, фидбэк — все это началось в Les Paul Trio! Но как давно это было? Чертовски забавно, когда ты думал об этом, но в те времена Лес был с Рейнхардом, не так ли? Так чего ж ты ожидал? Эрик был первым, кто разобрался во всем этом, когда он был еще с The Bluesbreakers. Он достал себе один из первых усилителей Marshall и все пошло зашибись! По–настоящему волнующе…

Ближе всего ты подошел к тому, чего хотел, после того как Джефф покинул The Yardbirds, в композиции 'Glimpsies', которая стала первой, где использование тобою скрипичного смычка было больше, чем просто трюком. Они называли это твоей фишкой, но для тебя использование смычка для гитары было больше, чем просто нововведением. Главным было создание музыки, обнаружение новых звуков, все остальное, что ты умудрялся извлекать из этого. Ты старался показать другим, куда можно пойти, делая записи со всеми этими звуковыми эффектами, на фоне которых ты играл, импровизируя на фоне звука стейтен–айлендского парома, всех этих скрипучих шумов и гудков. Ты хотел также достать несколько кассет с речами Гитлера, но другие сказали, что ты перебарщиваешь. Перебарщиваешь? Ничуть.

Впрочем, попробуй сказать это Киту, после того как он нажрался. Или Крису, который сидел там и возился с своей камерой… Но для тебя в те ночи в местах вроде Fillmore East, когда небо падало во время 'Glimpsies', все было так, как было, как могло быть, как должно было быть. Почему остальные не могли разглядеть этого? Ты говорил об использовании магнитофонов, которые приводились в действие потоками света, пока танцовщицы занимались своим делом, заставляя огни мерцать, а музыку — взлетать… а другие просто смотрели на тебя и качали головами, словно ты сошел с ума. Придурки. Но ты знал. Однажды все будут делать то же самое. Свет, музыка и танцовщицы. Ритуалы. Секс. Магия…

В тот момент единственным человеком, которому, к счастью, были безразличны все эти мелочи относительно написания песен, оставался Джон Бонэм, который начал испытывать на себе вполне ожидаемые последствия вынужденного годичного отъезда из дома. Однажды вечером во время сессий на SIR он приехал в Rainbow, где сел у бара и заказал двадцать «Черных русских» — залпом опустошив половину из них. Сделав оборот на своем стуле, он заметил знакомое лицо, Мишель Майер, которая долгое время была партнером продюсера и лос–анджелесского светского льва Кима Фоули. Ужинавшая Майер взглянула на него и улыбнулась. Бонзо не ответил улыбкой. Вместо этого он набросился на нее с кулаками, ударив ее по лицу и столкнув со стула. «Даже не смотри на меня так больше!» — проорал он.

Группа окончательно покинула Лос — Анджелес в конце октября: Джимми неожиданно настоял на их переезде из–за особенно разрушительного урагана, который пронесся над побережьем Малибу, воспринятого им как дурное предзнаменование. По дороге в Мюнхен, где для завершения альбома была забронирована студия Musicland, Бонзо вырубился, выпив несколько больших джин–тоников, пару бутылок белого вина и шампанского. Он причинял столько беспокойства остальным пассажирам бизнес–класса, что те умоляли стюарда не будить его, когда принесли обед. Когда через несколько часов Бонзо пришел в себя, он описался. Накричав на Мика Хинтона, его личного роуди, он заставил его стоять перед ним, пока он менял штаны, а потом посадил Хинтона в свое мокрое кресло, в то время как сам занял место Мика в салоне эконом–класса.

Расположенная в подвале отеля Arabella студия Musicland была красивой и современной, скудно обставленной с упором на функциональность. Thin Lizzy только что записали там дополнительные дорожки для своего альбома *Johny the Fox*, а The Stones должны были появиться как раз после Zeppelin. Расписание

было фактически настолько плотным, что у группы было только восемнадцать дней на работу. Ни один из альбомов Zeppelin с самого первого, вышедшего восемь лет назад, не записывался так быстро, но Пейдж был настроен решительно. В результате он позвонил Джаггеру и попросил его дать им еще время, и лидер The Stones с радостью пошел на уступку — в определенной степени. Он сказал, что может предоставить Джимми три дополнительных дня. Практически ничего по меркам звукозаписи, но только это и было нужно Пейджу, чтобы закончить работу, записав все его дополнительные гитарные дорожки, в том числе шесть для *'Ahilles Last Stand'*, в течение безумной четырнадцатичасовой сессии, прерываясь только тогда, когда его пальцы так болели, что он больше не мог должным образом работать ими.

Работая сутки напролет — в студии всегда была полночь, — Джимми проводил там по три дня за раз, отдыхая на полу. «Группа записала основные треки и уехала, — вспоминал он, — оставив меня с [инженером] Китом Харвудом работать над дополнительными дорожками. Мы договорились: тот, кто просыпается первым, будит второго, и мы продолжаем студийную работу». В результате Пейдж по–прежнему остается чрезмерно горд тем, что изначально он называл просто «мюнхенской пластинкой», ведь итоговое название не было выбрано, пока они не разработали дизайн обложки. «Это был очень, очень глубокий альбом, — сказал мне Джимми. — Роберт попал в аварию, и мы не знали, восстановится ли он. Он ходил на костылях и пел, сидя в кресле–каталке». Или, как сказал в то время Плант, альбом был «нашим вызовом всему. Неудачам и судьбе…»

Однако главный элемент, который помогал Пейджу теми долгими «глубокими» ночами, проведенными в студии, был гораздо более прозаичен. Как впоследствии вспомнит Коул, «один из наших роуди… вытащил мешок наркоты из кармана пальто. «Тут полно джанка, и он хорош“, — сказал он. С его помощью я нашел местного дилера неподалеку от студии». Для Пейджа — а вскоре и Бонэма с Коулом — героин перестал быть «восстановительным» наркотиком, который можно было принимать время от времени, и превратился в предмет зависимости. Первые признаки этого Коул заметил во время работы над альбомом, на встрече в Лос — Анджелесе, когда Пейдж наедине пожаловался ему на странные боли и постоянный насморк — классические симптомы отказа от героина. Потом, в конце их визита, когда они вместе ехали в аэропорт, как Коул описывает это в своей книге *Stairway to Heaven*, Пейдж повернулся к нему и сказал: «Ради всего святого, Ричард, не впутывайся в это

дерьмо».

«Что ты имеешь в виду?» — спросил Коул.

«Героин. Думаю, я попал. Это ужасно».

«Ты пробовал прекратить?»

«Пытался, но я не могу. Это настоящий отстой».

Это было первым открытым признанием стремительно сгущающейся темноты, которая отбросила свою длинную тень на оставшуюся часть карьеры группы и даже — как полагают некоторые — приблизила ее конец. Однако во время мюнхенских сессий только однажды тот странный импульс, который создал Пейдж, оказался под угрозой — когда Плант, все еще пребывавший в гипсе — за что Бонзо довольно неостроумно прозвал его «падающей Пизанской башней», — поднялся со своего кресла, чтобы потянуться, потерял равновесие и упал на больную ногу, после чего комнату заполнил жуткий треск.

«Черт! — орал он. — Только не снова! Только не снова!» Первым к нему подбежал Пейдж, ужаснувшийся, что певец снова сломал ногу. «Я никогда не видел, чтобы Джимми двигался так быстро, — со смехом вспоминал Роберт впоследствии. — За секунду он выбежал из кабины для микширования и поднял меня так аккуратно, как только мог. Он действовал по–немецки и быстро организовал, чтобы меня снова забрали в больницу проверить, не повредил ли я ногу». Пейдж так сильно переживал, что в тот день не мог больше работать. К счастью, тем же вечером ему позвонили и сообщили, что Плант не усугубил своих повреждений, и гитарист вернулся на студию, снова проведя там всю ночь.

Альбом был полностью закончен накануне американского Дня благодарения. На следующее утро, пока Пейдж еще спал, удовлетворенный Плант с облегчением позвонил по международной связи в офис Swan Song в Нью — Йорке, чтобы сообщить хорошие новости, и даже предложил им назвать альбом *Thanksgiving* («Благодарение»). Через неделю после этого вся группа снова была в Джерси, где 3 декабря Бонэм и Джонс экспромтом выступили вместе с Норманом Хейлом, бывшим участником The Tornados, в то время на постоянной основе работавшим пианистом в местной забегаловке Behan’s Park West. Спустя еще неделю к Хейлу присоединилась вся группа, отыграв на сцене клуба неожиданный сорокапятиминутный сет перед аудиторией, состоявшей менее чем из трехсот человек, наблюдавших, как группа продирается сквозь этот «репертуар Эдди Кокрана и Литл Ричарда», как выразился Плант. «Я сидел на стуле и поднимался всякий раз, когда брал высокую ноту, но старался не ступать на больную ногу», — вспоминал он. К концу

выступления «я отодвинул стул за ударные, а потом и вовсе выкинул его. Как только мы начинали, останавливаться нам уже не хотелось». Через три недели, в Париже, на праздновании Нового года он сделал свои первые с момента аварии, произошедшей за пять месяцев до этого, шаги без поддержки. «Маленький шаг для человека, — шутил он, — и огромный скачок к шести концертам в Мэдисон — Сквер-Гарден…»

В январе 1976 года вся группа была в Нью — Йорке, остановившись в Park Lane Hotel на Централ — Парк-Саус. В то время как Пейдж снова начал заниматься сведением сыгранного вживую саундтрека к долгое время откладывавшемуся «роуд–муви», Плант развлекался все ночи напролет в компании Бенджи Ле Февра и английского телохранителя по имени Дэвид. Несмотря на то что гипс уже сняли, он все еще ходил с тростью или с костылем. В случае с Бонзо все происходило не так явно, но куда более тревожно: он тоже старался выжать все из своего вынужденного пребывания в этом городе. Когда Deep Purple прилетели в Нью — Йорк, чтобы дать концерт в Nassau Coliseum, пьяный Бонзо вырвался на сцену посреди их выступления и, схватив свободный микрофон, объявил: «Я Джон Бонэм из Led Zeppelin, и я просто хочу сказать, что у нас скоро выйдет новый альбом, *Presence*, и он чертовски хорош!» Затем, повернувшись к гитаристу Deep Purple, он добавил: «А что касается Томми Болина, так он вообще играть не умеет…»

Итоговое название альбома, *Presence*, — ко всеобщему раздражению провозглашенное Бонзо раньше времени — родилось, когда был разработан конверт, типично нелепая работа Hipgnosis, идея которой принадлежала Сторму Торгерсону, а с ее воплощением возились Обри Пауэлл и друзья Питер Кристоферсон и Джордж Харди (который уже работал над созданием конверта для первого альбома Zeppelin). Обложка напоминала конверт, сделанный той же командой годом ранее для *Wish You Were Here* Pink Floyd (на нем было изображено рукопожатие двух бизнесменов, один из которых был охвачен пламенем, а также пловец, плывущий по песку, и прочие подобные картины). На лицевой стороне *Presence* была фотография «обычной» семьи (мама, папа и два ребенка), сидящей за столом в ресторане. В центре стола на белой скатерти стоит не свеча, как можно было бы ожидать, и не букет цветов, а закручивающийся черный параллелепипед, установленный на постамент, который Харди и компания называли «Объектом». Фоном для этого центрального изображения служат фотографии Лодочного шоу Earl’s Court того года. На остальной части раскладного конверта изображены столь же неестественные

картины: начиная с задней стороны конверта, где мы видим школьницу (моделью для которой стала Саманта Джилс, в прошлом — одна из девочек с *Houses of the Holy*) вместе с учительницей и еще одним учеником у стола, на котором стоит еще одна копия Объекта. Остальные восемь в той же степени загадочных иллюстраций — многие из которых были позаимствованы из архивов журналов Life и Look — покрывают внутреннюю часть конверта, а на пакете с пластинкой Объект изображен сам по себе.

Впоследствии авторство Объекта было закреплено за Swan Song. По сути своей он представлял двенадцатидюймовый черный обелиск, по замыслу Харди символизировавший «черную дыру» и завершенный моделистом Криспином Меллором. По воспоминаниям Харди, его назвали «присутствием», и «ирония заключалась в том, что этот объект, фактически дыра, вовсе не был присутствием, а скорее являл собой отсутствие». Сторм Торгерсон, познакомившийся с Харди, когда оба они учились в Лондонском королевском колледже искусств, охарактеризовал умышленно старомодные фотографии как «зараженные» присутствием того, что он описывает как «черный навязчивый объект», который он продолжал «считать настолько могущественным, насколько это может позволить ему ваше воображение… [Мы] полагали, что Zeppelin могут вполне обоснованно чувствовать то же самое по отношению к себе в мире рок–музыки». По словам Пейджа: «Они придумали «объект“ и хотели назвать альбом *Obelisk*. Я настаивал на *Presence*. В таком случае о нем бы думали не только как о символе». И, конечно, признание «присутствия» давало больший оккультный резонанс, чем просто «объект». В отличие от двух предыдущих альбомов, в этот раз группа согласилась украсить обложку собственным наименованием и названием альбома, хотя и только лишь рельефно выдавленными на белом конверте так же, как на *White Album* The Beatles. (В первой британской партии пластинки были дополнительно обернуты в целлофановую оболочку, на которой черным было написано название группы и альбома, подчеркнутое красной линией. В Америке на целлофан также был нанесен список треков.)

Для продвижения альбома Swan Song изготовила тысячу копий обелиска, которые планировалось одновременно поместить по всему миру около многих зданий, имеющих символическое значение, включая Белый дом, Вестминстерский дворец и дом № 10 на Даунинг–стрит, — что опять же не сильно отличалось от того, как Pink Floyd годом позже будут продвигать их альбом *Animals*, запустив гигантскую свинью в полет над лондонской

электростанцией Баттерси, получив в результате еще одну типично нелепую фотографию для разработанного Hipgnosis конверта. Но идею пришлось отменить, когда информация об этом просочилась в журнал Sounds. Вместо этого модели Объекта в итоге подарили пользующимся благосклонностью журналистам, ди–джеям и прочим светским людям, и теперь они стали предметом коллекционирования. (Манчестерские комик–рокеры Albertos Y Los Trios Paranoias впоследствии спародировали «объект» в рекламе их дебютного альбома в прессе.)

Presence вышел 31 марта 1976 года и тотчас занял верхние строчки чартов, став золотым в Британии и платиновым в США только на основании предзаказов и таким образом оказавшись самым быстро продающимся альбомом за всю историю Atlantic. Рецензии тоже были в основном положительными: Джон Ингэм из Sounds назвал альбом «не стареющим рок–н–роллом» и описал *'Ahilles Last Stand'* как песню, «продолжившую традиции *'Stairway to Heaven'*». Тем временем Стивен Дэвис из Rolling Stone заявил, что альбом подтвердил статус Zeppelin как «вселенских чемпионов хеви–метала». Добавив пояснение: «Дай англичанину 50 000 ватт, собственный самолет, немного кокаина и пару групи — и он считает себя богом. Кажется, мы это уже видели…» Возможно, даже сам автор не догадывался о том, насколько точен был его комментарий.

Но продажи скоро сократились. Так же, как и в случае с *Led Zeppelin III* и *Houses of the Holy*, изначальное воодушевление не переросло в широкий интерес со стороны не фанатов, так как стало очевидным правильно воспринятое общее депрессивное настроение альбома. Даже более веселый *'Candy Store Rock'*, тем летом выпущенный в Америке в качестве сингла, на обратной стороне которого поместили *'Royal Orleans'*, не добился успеха в чартах. Несмотря на неудачу, Пейдж и Грант посчитали низкие продажи альбома побочным эффектом того обстоятельства, что у группы не было возможности поддержать его выпуск мировым турне. Но факт остается фактом: *Presence* по–прежнему является одним из наименее уверенных музыкальных заявлений Zeppelin, и история его появления зачастую более интересна, чем сама музыка, родившаяся в результате, хотя как Пейдж, так и Плант считали этот альбом личным триумфом. «Несмотря ни на что, сидя в этом долбаном кресле, которое приходилось катать месяц за месяцем, мы все еще могли взглянуть в глаза дьяволу и сказать ему: «Мы столь же сильны, как ты, и даже сильнее. Мы должны не только сочинять, но и записываться“, — сказал Плант репортеру Creem. — Я глубоко, внимательно изучил себя самого, проник в атмосферу смерти — и теперь я снова здесь, снова в этом

безумном городе». Привязанность Пейджа к *Presence* была в большей степени обусловлена его гордыми воспоминаниями о ночах, которые он провел наедине с Харвудом, уносясь на волне стремлений своего одурманенного сердца, чем самим итоговым продуктом. Также он был, без сомнения, взволнован тем, что результат обошелся так дешево в сравнении, естественно, со всеми предыдущими альбомами, за исключением первого, и теперь приносил такой урожай — в течение первых нескольких недель его странного периода полураспада, по крайней мере.

Нельзя сказать, что это особо повлияло на общую популярность Zeppelin. Промоутеры, жаждавшие вернуть группу на гастроли, сообщали Гранту, что билеты на Zeppelin будут более востребованы, чем когда–либо, — если и когда группа решит, что они готовы к возвращению. В тот год в Америке были президентские выборы, и группа оказалась в завидном положении, поддерживаемая по обе стороны политического водораздела, сто началось с того момента, когда дочь действующего президента Форда Сьюзан в ток–шоу Дика Кэветта заявила, что Led Zeppelin — ее любимая группа. Чтобы не оказаться в проигрыше, кандидат от Демократической партии Джимми Картер на публику рассказал о том, как в свою бытность губернатором Джорджии слушал записи Zeppelin на ночных совещаниях.

У них появилось время, и, так как интерес к *Presence* стал быстро утихать, было решено сосредоточиться на выпуске фильма, предварительно названного *The Song Remains The Same*, и саундтрека к нему отдельным альбомом. Пока они ждали окончания монтажа отснятого материала, заниматься было особенно нечем, поэтому Плант продолжил свое физической восстановление в компании Морин и детей, Джонс использовал выдавшиеся дни, чтобы спокойно забыть о Zeppelin, попробовав наверстать упущенное время со своей семьей, в то время как Пейдж и Бонэм продолжили откалывать свои ставшие уже привычными номера.

Бонзо провел большую часть лета вместе в Пэт и детьми в арендованном шато на юге Франции. Отправив их обратно в Англию с Мэтью, его шофером, к началу нового учебного года, он полетел в Монте — Карло с Миком Хинтоном и его девушкой, затем из Лос — Анджелеса прилетела его собственная «девушка» и к компании присоединился Ричард Коул. Однажды вечером вся банда была в Jimmy’s, дорогом ночном клубе Монте — Карло. По обыкновению пьяный и обдолбанный Бонзо вышел из себя — по обыкновению — и наставил пушку на Хинтона. «Это был просто газовый пистолет», — вспоминал Коул, но в клубе, завсегдатаями

которого были арабские, греческие и корсиканские гангстеры–миллионеры и члены итальянской мафии — большинство из которых окружали здоровяки, вооруженные настоящими пушками, — было крайне неблагоразумно его доставать. Коул попытался вмешаться, но Бонзо ополчился и на него. «Заткнись, придурок, или я и тебя сделаю!» В этот момент Коул ударил его по лицу, сбив Бонэма со стула и в процессе сломав ему нос. Как только пистолет с грохотом упал на пол, Коул сказал девушке Хинтона «спрятать его, избавиться от него» прежде, чем приедет полиция, которая не заставила себя долго ждать, арестовав всех троих мужчин, проведших несколько следующих часов за решеткой. К счастью, как вспоминает Коул, полицейские так хотели найти пропавший пистолет, что не заметили кокаин, лежавший у Бонзо и Коула в карманах.

Пейдж тем временем занимался своими делами, связанными с его разрекламированным саундтреком к фильму «Восход Люцифера» Кеннета Энгера. Энгер, трудившийся над монтажом семнадцатичасового материала, отснятого к тому времени, чтобы сократить его до приемлемой длины, провел конец весны и начало лета, работая в подвале Тауэр–хауса, который Пейдж оборудовал дорогим монтажным оборудованием, необходимым режиссеру для завершения фильма. Заинтригованный Питер Грант даже предложил свое участие в финансировании проекта, когда фильм уже был готов к выпуску.

Однако дела разладились, когда однажды вечером Энгера, по его словам, выгнала Шарлотта Мартин, которой показалось, что он начинает «захватывать» дом, приглашая туда людей, ей не знакомых. К тому времени уже подавленный и обеспокоенный тем, что Пейдж, казалось, терял интерес к проекту — не предоставляя материала больше, чем изначально сочиненные двадцать пять минут музыки, несмотря на настойчивые просьбы режиссера, — Энгер тотчас публично вылил свое недовольство, объявив, что он «уволил» Пейджа с проекта и пожаловавшись, что его выставили из дома, не дав возможности забрать свои вещи, главной из которых, помимо неготового фильма, была заботливо хранимая им «корона Люцифера», усеянная искусственными бриллиантами с платья, которое однажды надевала Мэй Уэст.

Когда его спросили о деталях размолвки, Энгер ответил, что манера поведения Пейджа «полностью противоречила учениям Алистера Кроули и духу фильма. Люцифер — ангел света и красоты. Но флюиды, исходящие от Джимми, совершенно чужды этому — как и человеческому общению. Они похожи на унылый лунный ландшафт. В противовес этому Люцифер подобен полю, поросшему прекрасными цветами». Ободренный, он пошел

дальше, озвучив мнение, до тех пор невысказанное, но стремительно распространявшееся среди старых фанатов, разочарованных — а в лучшем случае, озадаченных — последним продуктом Zeppelin. «Я прихожу к выводу, что как музыкант Джимми выдохся. У него нет тем, нет вдохновения и нет мелодий, чтобы предложить публике. Я уверен, что у него не припасена еще одна *'Stairway to Heaven'* — его самая люциферианская песня. *Presence* — весьма депрессивный альбом». Со знанием дела он добавил: «С одной стороны, он очень инициативен и хорошо умеет работать. Но с другой стороны, у него есть проблема, которая тянет его вниз. Он ведет себя, как доктор Джекил и мистер Хайд…» На тот случай, если кто–то не уловил, что он имеет в виду, Энгер заметил, что у Пейдж втянут в «интрижку с Белой Леди», — что было ясным намеком на героин.

Энгер продолжил обливать Пейджа грязью при каждой возможности. Как он сказал, попытки общения с Пейджем были подобны «стуку в зеркальное стекло, толщиной в дюйм». Он «превращался в необученного богатого дилетанта, по крайней мере когда дело касалось магии и любых серьезных верований в работы Алистера Кроули». Наглядный пример «вышедшей из–под контроля магии, недопонятой, без согласия с волей».

Для протокола: Джимми теперь утверждает, что ссора с Энгером была спровоцирована не Шарлоттой, а экономкой Тауэр–хауса, заметившей, как он «проводит экскурсию каким–то людям». Возник спор, приведший к тому, что «Кеннет затаил обиду». Когда Энгер сделал это достоянием общественности, «я тотчас стал получать все эти гневные письма, адресованные [Шарлотте] и мне». Беспокойство вызывал тот факт, что гневные письма на самом деле приняли форму «проклятия», которое Энгер направил на Пейджа и Мартин. «Он был скрягой–мультимиллионером, — вспоминал по–прежнему разгневанный Энгер в 2005 году. — У них с Шарлоттой было столько слуг, но они ни разу не предложили мне чашки чая или сендвич. Что было ошибкой с их стороны, ведь я наложил на них проклятие царя Мидаса. Если ты жаден и просто накапливаешь золото, тебя поразит болезнь. Поэтому я превратил ее и Джимми Пейджа в золотые статуи».

«Вообще–то это было довольно трогательно», — сказал Пейдж, отмахиваясь от любых предположений о том, что действия Энгера могли действительно оказать на него какое–либо влияние, объяснив, что «проклятие» в основном принимало форму вырезок из газет, подчеркнутых красными чернилами. «Я думал вернуть все его вещи на катафалке, но потом решил, что это будет чересчур драматично. Теперь я даже немного жалею об этом. Этот

фильм [«Восход Люцифера»] должен был стать шедевром, но он не смог с ним справиться. Все, что теперь осталось, — лишь вымысел».

Как и следовало ожидать, всегда предполагалось, что проклятие, которое Кеннет Энгер наложил на Джимми, не сработало. Однако, оглядываясь назад, интересно отметить, что с этого момента практически все отражало закат Пейджа и Zeppelin. Более того, можно утверждать, что «проклятие царя Мидаса» — метафора болезни, или бессилия, постигающего человека, несмотря на его огромную славу, — точно описывает все, что ожидало Пейджа и Zeppelin в последующие пять лет. Можно даже сказать, что слова теперь были начертаны на стене — и подчеркнуты красными чернилами.

14
Колесница Цезаря

Порой, когда ты оглядывался назад, в твоей голове все это просто не укладывалось. Ты дал себе время до двадцати лет. Всем рассказал, что если к тому времени этого не сделаешь, то покончишь со всем, найдешь приличную работу. Но когда время пришло, ты не был готов отказаться. Но ты был близок — когда Бонзо свалил в группу к Тиму Роузу, ты знал, что он не вернется. И ты бы не вернулся, дай тебе сорок фунтов в неделю. Это больше, чем ты получал на стройке. И снова тебе почти повезло — когда Алексис Корнер заглянул на концерт Speakeasy. Тогда тебе не было дела до Бонзо и остальных, ты все болтал о блюзе своему новому лучшему другу, Алексису. Когда он предложил выступить вместе на паре концертов — только вы двое и его пианист, Стив Миллер, — твоему счастью не было предела. Когда он предложил вместе выпустить пластинку, ты старался не подавать виду, но не мог сдержаться. «Вот оно, — сказал ты Морин. — Алексис хочет, чтобы я поехал с ним в Лондон и поработал там в студии». И ты поехал, ночевал на диване в его квартире в Квинсуэе. «Спокойной ночи, Роберт, — говорил он этим голосом. — О, кстати, на этом же диване спал Мадди, когда приезжал сюда. И я не знаю, поменяли ли мы унитаз с тех пор, как здесь побывал Бадди Гай…» Вы хорошо проводили время, тусуясь вместе, куря травку и ведя себя так, словно это ничего не значило. Дело так и не дошло до выпуска пластинки, но вы записали пару треков вместе: ‘Operator’ и ‘Steal Away’. Они были действительно хороши, ты понимал это — если хоть сколько–нибудь разбирался в блюзе…

Вы попрощались и обещали быть на связи, но этого, конечно, не случилось. Никто в музыкальном бизнесе не оставался на связи друг с другом. Корабли в ночи, дружище… Дома, в Браме, дела Band of Joy — и без того плохие — еще сильнее разладились, и вы с Бонзо постоянно придумывали всякие махинации, стараясь раздобыть немного деньжат. Вы обманывали остальных о реальном размере вашего заработка, чтобы сохранить чуток для себя. Пэт и Морин смотрели, как вы сидели, покуривая и деля добычу, та еще парочка. «Мы были словно продавцы подержанных машин — только в мире музыки», — расскажешь ты писателю годы спустя, но по–прежнему ухмыляясь.

В группе были ты, Бонзо, Кевин Гэммонд на гитаре, Крис Браун на органе и Пол Локи на басу. Одна из крутейших груп, когда–либо собиравшихся в Мидлендс — все так говорили, а вы не могли себя

выгодно продать. Кассеты обеспечили вас несколько вкусных концертов там и тут, вы выступали на разогреве для Fairport Convention, Ten Years After, Spooky Tooth, Мика Фаррена и The Social Deviants… Вы относились к музыке серьезно, склоняясь в сторону психоделии, основанной на вест–косте вперемешку с блюзом, и план был в том, чтобы продолжать развивать эту музыку, чтобы она превратилась практически в одно длинное музыкальное произведение, вобравшее в себя разные стили. Вы не были уверены, готов ли к такому мир, но просто знали, что так будет правильно. А в остальное время вы от души веселились. Однажды в Университете Эксетера, выступая на разогреве у Мика Фаррена, вы оба хлопнули сидра и так опьянели, что Бонзо решил барабанить стоя. Остальным это не понравилось, но тебе пришлось рассмеяться. Потом, на обратном пути, в фургоне у него состоялся жаркий спор с Кевином о ритме. Никто не понимал, о чем речь. Бонзо был вне себя, а Кевин играл так быстро, что эта парочка разработала собственные фирменные ритмы. В конце концов Кевин психанул и сказал, что уходит из группы, заставив фургон остановиться. В результате следующий концерт в Шотландии — в Victoria Hall в Селкрике, если угодно, — вы отыграли с Полом на лид–гитаре и Крисом на басу, в то время как левая рука последнего была на клавишных. Затем настала твоя очередь вступить в перебранку с Бонзо. А потом ты так напился, что заснул в шкафу для метел…

Вскоре после этого вы играли на разогреве у Тима Роуза — тогда–то он и услышал Бонзо. Ты был в ярости, когда он заявил о своем уходе, но все было по–честному, он сказал: «Слушай, мне надо уйти. Мы развалились. Я нашел парня, которому нужен ударник». И ты знал, куда он уходит, даже если не хотел этого признавать. Также ты знал, что это станет концом Band of Joy, и так и случилось. Была весна, и к лету ‘68 года, лету давно ушедшей любви, ты вернулся в сеть Мамаши Рейган, днем работая с ирландскими землекопами на Вест — Бромвич–Хай–стрит, а по выходным выступая с Hobstweedle, улыбаясь, выпендриваясь и делая вид, что все идет по плану, хотя это, черт побери, было не так. Все шло не так. И снова кое–что подвернулось. Тони Секунда, менеджер The Move, пригласил тебя на прослушивание для его нового лейбла Regal — Zonophone, но ничего из этого не вышло. Потом был разговор с твоим старым приятелем Невом Холдером о том, чтобы взять тебя вторым вокалистом в ‘N Betweens. Но это было просто издевательство, все знали, что Нодди — как его теперь называли — предпочитает выходить к микрофону один.

Теперь твои мама с папой снова затянули свое, нашептывая Морин, что тебе еще не поздно было возобновить свою

«многообещающую карьеру» дипломированного бухгалтера. Ты чувствовал, как стены сжимались. Тебе было почти двадцать, и ты всегда говорил, что покончишь со всем этим, если ничего не получится до этого возраста, — и, черт возьми, ничего не получалось, но ты не хотел это бросать, только не ради того, чтобы стать долбаным бухгалтером. Иногда ночами ты лежал в постели и не мог заснуть. Вот черт, что же ты собирался делать?..

И вот однажды ты получил телеграмму. Раньше ты никогда их не получал и заволновался, что бы это могло значить, — мало ли там плохие новости, всплыло какое–нибудь дерьмо из твоего прошлого, например, что–то из того, чем ты промышлял, будучи вместе с Бонзо, что–то, что ты даже вспомнить не мог, потому что был так обдолбан…

Телеграмма была от какого–то человека по имени Питер Грант, и он спрашивал, не заинтересован ли ты в том, чтобы присоединиться к The New Yardbirds, сказав, что узнал о тебе от Терри Рида. Ты подумал, что это шутка, что кто–то тебя разыгрывает. Ты никогда не слышал о Питере Гранте, ничего не знал о The Yardbirds — новых или старых, — но знал Терри Рида, на разогреве у которого в бостонском Gildendrome однажды выступала Band of Joy. Потом они приехали, и ты встретил Джимми, о котором также никогда прежде не слышал. Но было похоже, что они настроены решительно, что что–то происходит. После столь долгого ожидания, впрочем, все казалось нереальным. Ты даже не знал, нравились ли тебе The Yardbirds. Не знал даже, кто такой Джимми Пейдж. Ты слышал, конечно, о Клэптоне и Бэке, но не об этом парне. Но деньги, которые они предлагали, были вполне неплохими.

Впоследствии твой приятель Остин Гриффитс из The Springbeats рассказал репортеру: «Он стоял, открыв рот. «The Yardbirds хотят меня взять“, — это все, что он смог сказать». И это было правдой. Чем больше ты думал об этом, тем меньше тебе верилось, что все происходит с тобой. Через несколько месяцев, после тех первых концертов в Скандинавии, когда группа уже сменила название, однажды вечером ты зашел в паб в Ворчестершире и, будучи навеселе, справляя нужду, смотрел на грязно–белую стену прямо перед собой. Застегнув ширинку, ты достал ручку и написал на стене: РОБЕРТ ПЛАНТ ИЗ LED ZEPPELIN. Просто чтобы посмотреть, как это выглядит. Потом ты, пошатываясь, вернулся в бар и заказал всем еще по одной, забыв об этом. А несколько недель спустя тебе рассказали, что, когда кто–то показал владельцу заведения, что у него написано на стене в сортире, тот взял скотч и заклеил им надпись. Для

будущих поколений, сказал он…

Интерес к *Presence* быстро угас, а группа все еще не могла отправиться в тур, поэтому вторая половина 1976 года была посвящена долгожданному выпуску *The Song Remains The Same*, работа над которым началась более трех лет назад. Одновременно планировалось издать и двойной живой альбом — «саундтрек», и логика этих действий была проста: если Zeppelin не могут пойти к людям, то фильм, по крайней мере, даст людям возможность пойти к Zeppelin.

Однако начало было не особенно многообещающим: на частном показе фильма для руководства Atlantic Records Ахмет Эртегун задремал. Реакция носила одинаково сомнамбулический характер повсюду. Премьера состоялась 20 октября 1976 года в Нью — Йорке, и среди гостей появились Мик Джаггер и Линда Ронштадт, а критики единогласно обругали получившийся фильм. То же самое произошло и две недели спустя в Британии, где было организовано две премьеры: в Бирмингеме и Лондоне. Фильм появился на экранах как раз тогда, когда Sex Pistols выпустили свой катастрофический дебютный сингл *'Anarchy in the UK'* — тем самым обозначив рождение панк–рока, нового музыкального «движения», по сути своей противоречащего группам вроде Zeppelin, — и невозможно было выбрать момент хуже. Этот фильм, с его мешаниной несвязных закулисных сцен (как правило, показывавших Гранта, разглагольствовавшего о том, как пиратские продажи «обворовывают Led Zeppelin» или каких–нибудь других непростительных преступлениях), живой записи (нескольких неровных, хотя и периодически опьяняющих выступлений) и «фантастических эпизодов» (широко порицаемых как потворство группы своим желаниям, очевидно, не имеющее никакой связи с реальностью), не только заставил Led Zeppelin казаться устаревшими, он сделал их одной из первых серьезных жертв панковского подхода «отрицания прошлого». На британском телевидении вокалист Pistols Джонни Роттен жаловался, что он «заснул» во время просмотра фильма, называя группу «динозаврами». Почувствовав общую тенденцию, Пол Симонон из The Clash заявил: «Мне не надо слушать Led Zeppelin. Одного взгляда на обложки их альбомов мне достаточно, чтобы почувствовать тошноту». Более сильный урон по будущему фильма был нанесен, когда в американском Rolling Stone критик Дэйв Марш охарактеризовал его как «дань их алчности и опрометчивости. В то время как музыка Zeppelin остается заслуживающей уважения (даже если их лучшие песни уже позади), их самовосприятие достойно лишь презрения».

Даже выпущенный одновременно двойной живой альбом стал объектом осуждения, не выдержав сравнения со многими отличными бутлегами Zeppelin, которые уже существовали. Как всегда, Пейдж стойко защищал группу от такой критики, настаивая на том, что он считает фильм «успешным, поскольку он является застывшим отображением той ночи». Он признавал, однако, что в альбом–саундтрек вошел «не самый лучший живой материал, которым мы располагали, но этот материал был на пленке, поэтому нам пришлось использовать его. Так что, понимаете, это не было Волшебным Концертом. Но не было и слабым. Это был что ни на есть средненький концерт».

Бонзо справлялся с ситуацией по–своему. Когда его десятилетний сын Джейсон вышел и сыграл на ударных на вечеринке после премьеры в Бирмингеме, Джон гордо наслаждался спонтанными аплодисментами, которые вызвало выступление мальчика. Однако, когда ди–джей клуба оборвал его, пошутив: «Если ты думаешь, что настолько хорош, сыграй–ка нам это!» — и включив *‘Let There Be Drums’* Сэнди Нельсона, глаза Бонэма налились яростью, он подбежал и ударил того по лицу. По словам Дэвида Хэдли, бывшего свидетелем этого, несчастного ди–джея потом «сбросили в канал» несколько «здоровых парней».

Питер Грант был столь же безжалостен к рассеянному фотографу на лондонской премьере в Ковент — Гардене, среди гостей которой были Пол и Линда Маккартни, Линдси Де Пол, Лайонел Барт и Джо Страммер. Фотограф был одним из многих щелкавших затвором гостей, вспоминает Пейдж, «и Питер сказал: «Что ты там делаешь? Змея воздушного запускаешь или что?“ Затем кто–то схватил парня и выкинул его с балкона второго этажа на машину! Тем временем мы там снимали девочек — и бог его знает, чем еще занимались, — а вокруг происходили такие вещи».

Когда журнал Sounds опубликовал шуточную заметку об этой вечеринке в колонке сплетен «Треп», снабдив ее картинкой, изображавшей пожилую бродячую артистку, с подписью, остроумно намекавшей на мать Питера Гранта, Грант вполне предсказуемо не разглядел юмора — и не в последнюю очередь потому, что его настоящая мать умерла после серьезной болезни незадолго до этого. Вместо того, чтобы дать пиарщику группы задание выразить его недовольство, он по обыкновению решил взять дело в свои руки, однажды поздним вечером позвонив редактору журнала Алану Льюису. Это стало первым серьезным ударом, ознаменовавшим начало все более капризного периода во взаимоотношениях группы с изданием, до той поры бывшим одним из их самых преданных сторонников в Британии.

История в изложении Алана Льюиса: «В те времена мы частенько работали допоздна, но конкретно в тот вечер я сидел в офисе Sounds в одиночестве. Около девяти или десяти часов раздался телефонный звонок, и в трубку прорычали что–то вроде: «Это редактор?“ Да. «В твоем журнале сегодня напечатали заметку о Led Zeppelin — ты что, знаешь мою маму?“ Нет. «Что ж, это Питер Грант, уж меня–то ты знаешь“. И в этот момент я понял, о чем идет речь, и начал придумывать извинения. Но прежде чем я успел что–то сказать, он произнес: «Ты смотрел фильм?“ Я ответил отрицательно. «Что ж, — сказал он, — посматривай за своей дверью!“ — и повесил трубку. Впоследствии я понял, что он намекал на гангстерский отрывок, в котором он и его приспешники расстреливают целую комнату людей. Конечно, как и большинство музыкальных изданий в то время, Sounds был довольно прямолинеен, и нам случалось получать угрозы от звукозаписывающих компаний в ответ на мнения наших журналистов. Но это было совсем другое. Не могу сказать, что я потерял покой и сон, но я знал о репутации Гранта — все знали — и должен заметить, что было несколько случаев, после которых, оставаясь поздно вечером один в редакции Sounds, я опасался, что дверь может внезапно распахнуться в любую минуту».

Всеобщая скудная реакция на *The Song Remains The Same* означала, что фильм собрал весьма среднюю кассу, прежде чем вскоре исчезнуть с экранов, больше не демонстрируясь нигде, кроме дешевых автокинотеатров на американском юге и редких ночных показов в Британии. Пейдж и Грант болезненно восприняли это. Если раньше они могли отмахнуться от сдержанных отзывов, просто указав на беспрецедентный уровень успеха, которым наслаждалась группа, то сейчас, учитывая, что и сопутствующий альбом потерпел неудачу — хотя армия фанатов Zeppelin была достаточно велика, чтобы сделать его платиновым в Америке и золотым в Британии, опять–таки, как и в случае с *Presence*, эта приверженность не переросла в широкий интерес на музыкальном рынке, покупатели которого не были впечатлены столь посредственными рецензиями, — отмахнуться уже было гораздо сложнее, ведь это стало их вторым относительным провалом подряд.

К тому времени Zeppelin уже практически постоянно находились в состоянии войны со всеми, даже с людьми, которые вместе с ними работали над фильмом. Питер Клифтон так разочаровался в них, что впоследствии описал группу как «самых грубых, самых надменных людей, которых я когда–либо встречал за те двадцать пять лет, что работал над музыкальными

фильмами». А Джо Массот, которого Грант считал «предателем», после того как режиссер отреагировал на свое увольнение с проекта, охарактеризовав группу в прессе как «чертовски сложных, если не невыносимых» людей, был вынужден купить билет на нью–йоркский показ фильма, несмотря на то что тот практически полностью состоял из материала, отснятого им.

Самым горластым в деле осуждения Led Zeppelin было новое племя панк–рок групп, теперь использовавших их в прессе в качестве мишени, хотя, по крайней мере, Джимми и Роберт делали вполне дружелюбные попытки сближения, появившись однажды вечером в Roxy — в те дни главном панк–клубе Лондона, — чтобы увидеть выступление The Damned, которых Джимми считал «невероятными… Я был абсолютно поражен мощью, которая от них исходила». Позже он будет приятельствовать с их подобным Бонэму ударником, Рэтом Скэбисом. Роберт тоже был увлечен новой музыкой, которая была настолько чуждой более технически совершенной манере Zeppelin, хотя и не так далеко ушла от оригинального рок–н–ролла пятидесятых, на котором он вырос.

Но это ни на йоту не впечатлило лидеров панк–движения. «Когда Роберт Плант пришел [в Roxy], с ним были где–то пятеро здоровяков, полгруппы и еще люди, — глумился в журнале ZigZag Джонни Роттен. — Человек двадцать всего. Они заняли там угол, рисуясь и набрасываясь с оскорблениями на людей, проходивших мимо, возомнив себя выше других. Я же, если иду куда–то, делаю это сам по себе или с парой приятелей. Мне вся эта тяжелая артиллерия не нужна». В заключение он добавил: «Нечего людям боготворить звезд вроде Роберта Планта… Эти суперзвезды совершенно оторваны от реальности. Не сомневаюсь, сложно сохранить контакт с миром, когда ты дошел до такого уровня, но надо хотя бы стараться. Они, похоже, даже не пытаются. Они позволили этому овладеть ими».

Однако надо отдать должное: Плант сразу же признал это. «Те обвинения — в отстраненности, слепоте и отсутствии представлений о людях, обстоятельствах или реальности, в отсутствии понимания, о чем мы говорим или что мы чувствуем, в таинственности, бессмысленности и банальности наших мыслей — были вполне резонны. В общем–то, люди были правы, говоря все это. Мне больно от этого, но я вынужден признать себя виновным». Джонси, однако, и слышать об этом не хотел. Он не был согласен с панковским предположением о том, что группа находится на грани исчезновения, как не был и благожелательно настроен к панк–музыке. Его позиция — полностью игнорировать выпады: «Должен сказать, что панк мне сразу не понравился. Он

просто был громким и отвратительным… Нам надо было просто продолжать, несмотря ни на что».

В конце 1976 года группа — особенно Пейдж — тем и занималась, хотя и с тяжелым чувством. Подавленный слабой реакцией на фильм, который он даже не мог больше заставить себя посмотреть, Джимми был еще более подавлен, хотя и отказывался признавать это, ссорой с Кеннетом Энгером и ее последствиями для его заботливо лелеемого саундтрека к «Восходу Люцифера». Теперь ему пришлось выселять из Тауэр–хауса сквоттеров, странную парочку, прежде бывшую его друзьями, которые притворялись им и Шарлоттой.

В январе 1977 года Джимми наконец–то получил долгожданный новости, когда Роберт подтвердил, что готов вернуться к гастрольной жизни — хвастаясь восстановившимися функциями ноги, присоединившись к тренировкам его любимой футбольной команды «Вулверхэмптон Уондерерс». Столь же довольный Грант начал организацию американского тура, который станет самым крупным из тех, что они уже отыграли: 51 концерт за четыре с половиной месяца, разделенные на три периода, — ожидалось, что билеты расхватают примерно 1,3 миллиона фанатов Zep. Планировались многократные выступления на огромных площадках — в том числе по шесть концертов в Мэдисон — Сквер-Гарден в Нью — Йорке и The Forum в Лос — Анджелесе, выступления на гигантских открытых стадионах в Чикаго, Тампе, Окленде и Мичигане — где они установили новый рекорд посещаемости на стадионе Pontiac Silverdome (более чем на 76 000 зрителей побив предыдущий рекорд, установленный там The Who в декабре 1975 года) и сборов за одно представление (792 361 долларов), — а кульминацией должно было стать шоу на стадионе JFK в Филадельфии, билеты на которое в день начала продаж купили более 95 000 человек. Маршрут тура пересматривался не менее шести раз, прежде чем Грант наконец остался доволен, это должно было стать возвращение из возвращений — так решил Джи. Хорошо, так и будет, хотя и не по тем причинам, которые представляли себе успокоенные Джимми и Джи, пока вместе строили планы и нюхали кокаин в Manticore, репетиционной студии в западном Лондоне, которую они арендовали у Emerson, Lake and Palmer.

Они решили, что этот выход Led Zeppelin должен будет снова подтвердить их позиции: для панков, которые отказывались их признавать, для прессы, не упускавшей возможности поругать их, для фанатов, оставшихся с ними, несмотря на все трудности двух прошедших лет, но в главным образом для них самих — стать их

наградой за то, что они упорно продолжали стоять на своем, несмотря ни на что, как им это виделось, прежде чем они пройдут через это, став еще сплоченнее, чем когда–либо раньше, — так они решили. Однако между группой, которая откланялась в своем великолепии в Earl's Court в 1975-ом, и той, которая готова была снова выйти на сцену, словно ничего и не произошло, в 1977-ом, были некоторые заметные различия. В первую очередь, музыка. Хотя список номеров имел сходство с тем, что они играли в 1975-ом, кое–что из него исчезло — к примеру, *'Dazed and Confused'*. Впрочем, представление со скрипичным смычком осталось — Джимми просто делал его сольно, извлекая всевозможные жуткие и скрежещущие звуки из своей гитары Les Paul. Роберт хотел выкинуть и *'In My Time Of Dying'*, считая ее вызовом судьбе, оказавшим влияние на ту аварию, в которую он попал с Морин и воспоминания о которой по–прежнему были так свежи, словно она случилась вчера. Но он передумал, когда тур уже был в разгаре. С *Presence* были добавлены только две новых песни: *'Ahilles Last Stand'* и *'Nobody's Fault but Mine'*, — что стало практически признанием того, что остальной материал альбома просто не доходит до прошлого уровня группы. Положительным, тем не менее, стало то, что Джонс расчехлил свою новую гитару с тремя грифами, инструмент, выглядящий довольно экзотично, изготовленный для него гитарным мастером Энди Мэнсоном. Эта гитара позволяла Джонсу играть бас и ритм *и* помогать поддерживать мелодию в номерах вроде *'Ten Years Gone'* — впервые исполнявшемся вживую во время этого тура, — воссоздавая эффект звука нескольких гитар с записи, давая при этом Пейджу возможность отправляться в полет импровизации на лид–гитаре. *'Rock and Roll'* перестал открывать сет, и на его место встала *'The Song Remains The Same'*, а акустический сет, исполняемый сидя, был вновь добавлен в американские шоу впервые с 1972 года. «Единогласное решение группы, которое приняли мы с Джимми», — шутил Роберт, которому на самом деле нужен был перерыв, чтобы дать отдых все еще не до конца восстановившимся лодыжке и ноге. Также появилась новая аранжировка *'The Battle of Evermore'*, в которой партии Сэнди Денни пел Джонси. «Понятия не имею, как я на это согласился, — впоследствии признался Джонс. — Это был один из тех случаев, когда говорилось: «О, Джонси это сделает", — которые происходили довольно часто». Старый номер Пейджа из The Yardbirds *'White Summer'* был переставлен, чтобы стать прелюдией к *'Kashmir'*, превратив всю эту часть сета в двадцатиминутный эпос.

Световое шоу осталось практически таким же, как раньше, за

исключением того, что для стадионных шоу теперь было решено добавить видеоэкраны Ephidor по обеим стороная от сцены, как было в Earl's Court. Способ путешествий группы также изменился: полеты Звездолета прекратились после того, как один из его двигателей едва не отказал прямо в воздухе, поэтому, не объясняя причин группе — чтобы не пугать и без того нервных пассажиров, — Коул договорился об аренде частного Boeing 707, принадлежавшего казино Caesar's Palace в Лас — Вегасе, обычно использовавшегося, чтобы доставлять в самое ослепительное казино города крупных игроков. Он назвался «Колесница Цезаря» и располагал всеми удобствами Звездолета, с одним лишь исключением: не было органа Thomas. Никто не возражал. Те дни, когда кто–либо из группы перебирал клавиши в назидание любым гостям, которым «посчастливилось» подняться на борт их самолета, давно прошли. На борту личного самолета Zeppelin по–прежнему было много развлечений, но уже и с половину не таких невинных.

Другие произошедшие изменения, в особенности найм нескольких новых «ассистентов», приведут к более серьезным последствиям. Ассистент появится у каждого участника группы: для Джимми им станет его шофер и дворецкий Рик Хоббс, для Роберта — бывший роуди Мэгги Белл Деннис Шиэн, для Джона Пола — квалифицированный фармацевт и игрок в регби по имени Дэвид Нортовер, а для Бонзо — крутой Рекс Кинг. Даже у Ричарда Коула теперь был постоянный второй пилот — Митчелл Фикс, изначально бывший членом нью–йоркской команды Swan Song. Самым заметным из новых «ассистентов», впрочем, был человек Питера Гранта — киноактер–эпизодник, известный ролями типичных крутых парней в «Убрать Картера» и «Представлении», настоящий громила по имени Джон Биндон. Тридцатичетырехлетний «Джонни» Биндон был отвратительным типом, который уже некоторое время маячил на горизонте Zeppelin. Он был лондонским «парнем», действовавшим по принципу «сначала стреляю, потом задаю вопросы» и считавший своими друзьями близнецов Крэй и принцессу Маргарет. К 1979 году, когда Биндона признали виновным в убийстве еще одного отброса общества по имени Джон Дарк, он уже отсидел несколько тюремных сроков. В зависимости от настроения он мог быть угрожающе опасным или шумно веселым, а на вечеринках его любимым трюком было удерживание аж шести полупинтовых кружек на своем эрегированном пенисе. К моменту, когда Грант нанял его, он уже был банкротом, и единственной вещью, сдерживавшей его жестокий нрав, оставалась марихуана, которую он курил в гигантских количествах. Так как и Пейдж, и Плант уже

получили смертельные угрозы еще до начала тура, Джи решил, что ему не помешает кто–нибудь вроде Биндона, на случай если и когда дела станут «плохи». Проблема с такими парнями заключалась в том, что при их присутствии дела обычно разлаживались скорее раньше, чем позже. Как заметил Алан Кэллан: «Его, определенно, наняли не для того, чтобы болтать с ним за ужином. Он был бронежилетом Роберта. Думаю, Биндон и правда защитил бы его от пули».

Несколько лет спустя в разговоре в Дэйвом Льюисом Грант признал, что найм людей вроде Биндона, по здравом размышлении, не был хорошей идеей. Но, как он сказал: «Мне тогда было действительно тяжело, потому что пришлось оставить детей и начался бракоразводный процесс. Джон Бонэм в тот год тоже был взвинчен, поэтому мы взяли Рекса, чтобы тот стал его мальчиком для битья». Биндон был «другом Ричарда… ассистентом, который в результате чересчур опекал Джимми». Он добавил: «Здоровье Джимми страдало. У пары людей были очевидные проблемы с наркотиками, в том числе и у меня самого».

Последствия появления стольких «коков» на борту гастрольного корабля не заставили себя долго ждать и, как впоследствии напишет Коул, стали причиной «многократых расколов… Формировались узкие группы, и очень сплоченная организация разбилась на куски». Иногда это было «словно мы жили в разных отелях, а не за стенкой друг от друга». Даже когда они общались друг с другом, «вспышки враждебности или злобы» отравляли каждую встречу. Даже некогда непреклонный Грант становился все более замкнутым, сидя в своем номере, нюхая кокаин и отдавая приказы через Биндона и Коула. Когда журнал NME пустил слух, в котором утверждалось, что он стал по сути гастролирующим затворником, Грант снова слетел с катушек, настаивая, чтобы издание тотчас напечатало извинения, грозя судебным разбирательством — или чем похуже.

Мягкой сердцевиной этой все более затвердевавшей внешней раковины был сам Плант. Он снова мог ходить без трости, но его правая нога по–прежнему была опухшей и до полного выздоровления еще было далеко. Ему все еще приходилось каждый день принимать обезболивающие, чтобы просто справляться с обычной нагрузкой. Он так нервничал, что начало тура — изначально запланированное на 27 февраля, когда должен был состояться концерт в Форт — Уорте, — пришлось передвинуть, назвав в качестве официальной причины «ларингит». Он переживал — как он справится, когда на сцене ему придется скользить, вертеться и кружиться, как в прежние

времена, а беспрестанное сияние прожекторов будет сопровождать каждое его движение? В разговоре, состоявшемся в апреле, всего через два дня после начала тура в Мемориальном центре в Далласе, он признался: «Я был в смятении. До того, как я поднялся на сцену, минут десять я дрожал от страха. Что если я не смогу должным образом двигаться по сцене, потому что моя правая нога теперь постоянно раздута? Это убивало меня первые два концерта. Мне приходилось по сути переносить весь вес на одну ногу».

На других концертах можно было видеть, как Плант морщился от боли, когда на секунду забывался и внезапно изгибался или поворачивался. Были и моменты, когда он просто казался потерянным, не будучи в силах источать то тепло и радость жизни, которые всегда были в его арсенале фронтмена. Понимая, как страдает певец, Пейдж старался изо всех сил, чтобы компенсировать это, добавляя немного больше подвижности в собственное выступление — по крайней мере, в те ночи, когда он не был столь опьянен кокаином и героином, что сам начинал испытывать нешуточные мучения. Тот американский тур был самым темным временем для Джимми Пейджа. Забудьте Сида Вишеса, в мертвецки–бледном изяществе Пейдж образца 1977 года превосходил его: худой как палка, теперь на большинстве концертов он был облачен в полностью белую версию знаменитого драконьего костюма, а неизменные темные очки скрывали его зрачки, суженные от употребления наркотиков. Теперь он проводил по три–четыре ночи без сна и хвастался, что живет на диете, состоящей лишь из жидкостей. «Я предпочитаю есть жидкую пищу, — объяснял он с обдолбанной полуулыбкой. — Что–то вроде банановго дайкири, в который можно добавить витаминный порошок. Я не очень люблю твердую пищу, [но] знаю, что никогда не откажусь от алкоголя, так что банановый дайкири с добавлением пищевого белка — отличный выход». Чтобы удовлетворять такие особые запросы, они снова наняли личного врача. Он был выпускником Гарварда и настоящим ветераном рока, первым туром которого стал печально известные вышедшие из под контроля гастроли The Rolling Stones 1972 года, запечатленные в культовом фильме *Cocksucker Blues*. Джимми яростно отрицал, что врач был нужен группе только для того, чтобы предоставить им законный доступ к наркотикам. «Тогда у нас был врач, чтобы следить за нашим состоянием. Это был чертовски долгий тур», — рассказал он впоследствии писателю Крису Салевичу. Он также отрицал слухи, будто между концертами его катали в кресле–каталке. «Может, я и делал это ради смеха — но не всерьез. Нет, нет. Такого вовсе не

было».

Тот факт, что эти слухи вообще появлялись, демонстрировал, как низко пала репутаций Zeppelin. Во время серии из четырех концертов на гигантском Чикагском стадионе Пейдж вышел на сцену, нацепив на себя определенно панковскую фуражку штурмовика СС, а его длинные паучьи ноги скрывали сияющие высокие сапоги из черной кожи. Он более не был заинтересован скрывать тьму, которая, как он выразился, настигла его и пути назад нет. Третий концерт пришлось закончить на середине, когда во время исполнения *'Ten Years Gone'* у Джимми случился приступ «желудочных колик», как гласило официальное объяснение. На самом же деле, по словам одного из очевидцев, который предпочел остаться неназванным, шоу пришлось прекратить, потому что Пейдж «был так обдолбан, что пытался играть на втором грифе, держа в руках не ту гитару». (И правда, существует скверный бутлег того концерта, называющийся China White, и он, похоже, подтверждает эту версию. Игра Джимми, и так нетвердая, просто останавливается посреди *'Ten Years Gone'*. «У Джимми приступ гастроэнтерита, — прилагая все усилия, чтобы скрыть истинную причину, говорит зрителям Роберт, — и таблетки не помогают, поэтому мы прервемся на пять минут». Больше они не вышли.) В другой раз «он был так обдолбан, что не мог даже собственные штаны подтянуть». Во время акустической секции на следующем концерте он так опьянел, что ближе к концу одной из песен соскользнул со своего стула, отключив в процессе свою гитару.

На следующий день, разговаривая с репортером журнала Circus, Пейдж обвинил в своей неспособности закончить шоу «пищевое отравление» — загадочную болезнь, конечно, учитывая, что он в то время вообще не употреблял пищи. Он отмахивался от слухов, что этот тур станет для группы последним. «Led Zeppelin — это мальчишник, который никогда не закончится, — неубедительно провозгласил он. — Это не последнее турне. Будет преступлением разрушить эту группу». Вероятно, и так, но его поведение приводило его в опасную близость к тому, чтобы сделать как раз это. Как замечает Дэйв Диксон: «Рок–звезды такой величины, какой к тому времени достиг Пейдж, живут в маленьком пузыре, не имея контакта с реальностью. На тебе такое давление, ведь ты лидер самой крупной группы в мире, и поэтому, если ты находишь успокоение в принятии героина, уносящего тебя в какое–то иное место, где никто не может тебя достать, ты будешь принимать его. Проблема в том, что, как обнаружил Кроули, в конце концов он разрушит тебя, так как ты становишься его рабом. Героин прекращает работать на тебя, но

ты начинаешь работать на него».

Пейдж, однако, оставался в блаженном неведении. Когда в 2003 году Ник Кент спросил его, жалеет ли он о том, что «был так пристрастен к героину и кокаину», он пожал плечами. «Я вовсе не жалею, ведь когда нам надо было сфокусироваться, я фокусировался. Вот так… Приходится постоянно быть включенным». Очевидно, однако, что в этом правиле были исключения, и в 1977-ом они случались все чаще. Неожиданно налетевшая на аэропорт Чикаго буря задержала вылет Колесницы Цезаря. В результате следующим вечером выступление на Спортивной арене Миннеаполиса было задержано более, чем на час. После концерта Джимми поругался с доктором, когда тот обнаружил, что из его черной сумки пропал пузырек с метаквалоном. Когда доктор зажал его в ванной, спросив о пропаже, Пейдж взбесился. «Обвинять меня! — кричал Пейдж. — Черт возьми, кто, по его мнению, платил ему зарплату?»

Американский писатель Ян Ухельски, освещавший первую часть тура для журнала Creem, изо всех сил старался представить происходящее в позитивном, даже несколько скептическом ключе, так цитируя анонимный источник: «Было около половины шестого утра, и я наконец–то смог ускользнуть со всей этой вакханалии, продолжавшейся последние двое суток, и даже успешно воспрепятствовал Бонзо выломать мою дверь или вылить на меня мусорное ведро, полное чего–то, что, смею надеяться, было водой. Бонзо развлекался, переходя из комнаты в комнату, вооруженный перекинутым через плечо столбиком, отломанным от кровати, быстро уничтожая столько номеров Swingle's Celebrity Hotel, сколько представлялось возможным». Также была «прохладная» встреча с Пейджем, который «без остановки ходил по комнате своими чрезвычайно худыми ногами… одетый в сценический костюм, по поводу чего один прохожий в холле отеля заметил своему спутнику: «Если это не рок–звезда, то он тот еще чудак!“» Однако путешествовать на борту Колесницы Цезаря было более весело: доктор «пробирался по салону, раздавая «предматчевые“ витамины всем присутствовавшим, вне зависимости от того, были они «игроками“ или нет».

Когда Планта поставили в неудобное положение, чтобы выяснить, куда группа направляется дальше, певец язвительно ответил: «Есть две тропинки, по которым можно пойти…» [СНОСКА: Англ. There are two paths you can take, что является неточной цитатой из *'Stairway to Heaven'*.] Когда писатель поправил его: «There are two paths you can go by, but in the long run, there's still time to change the road you're on («Есть два пути, по которым можно пойти, но всегда будет шанс изменить

направление»)», — Плант был захвачен врасплох и не смог сразу придумать приемлемый ответ. «Я не знаю, — признался он и затем пророчески добавил: — Полагаю, это будет расширением того, чем я занимаюсь сейчас, но не думаю, что буду окружен таким уровнем истерии. Думаю, однажды я поеду в Кашмир и там меня поразит какое–нибудь великое изменение, и мне придется отступиться и подумать о своем будущем как мужчине, а не как резвящемуся мальчику». «Великое изменение», хотя он об этом еще не подозревал, сидя в Колеснице Цезаря в ожидании следующей посадки, быстро приближалось.

По правде говоря, все концерты теперь были наполнены тяжелой атмосферой. Холодное черное облако нависало над группой даже тогда, когда они не были на сцене. Скандалить начали даже зрители. На следующем концерте в Сент — Поле двадцать четыре фаната были арестованы за хулиганство, когда как сотни безбилетников пытались прорваться на стадион. Эта ситуация повторилась пять концертов спустя в Cincinnati Riverfront Coliseum, где более тысячи обезумевших фанатов атаковали здание, силясь пробраться внутрь. В этот раз местная полиция провела более сотни арестов. Затем, хотя этот инцидент в то время был освещен удивительно скудно, зритель трагически погиб на втором концерте в Цинциннати, случайно упав с третьего яруса площадки.

Певрвый отрезок тура завершился в субботу, 30 апреля, их рекордным концертом перед 76 229 зрителями на стадионе Silverdome в Понтиаке, в штате Мичиган. На следующий день Пейдж улетел на короткую передышку в Каир, в то время как остальные отправились домой, в Англию, а Плант планировал провести эти каникулы, занимаясь верховой ездой в Уэльсе. Через десять дней вся группа вместе с Грантом посетила Ivor Novello Awards в отеле Grosvenor в Лондоне, чтобы получить награду 1977 года за выдающийся вклад в Британскую музыку. Затем, 17 мая, они полетели обратно в Америку, чтобы начать второй отрезок тура, проходивший по югу страны, с выступления в Coliseum в Бирмингеме, в штате Алабама, на котором Джимми включил в свое гитарное соло оттенки «Юга».

Несмотря на почти трехнедельный перерыв, когда тур продолжился, просветления атмосферы не произошло, скорее наоборот, все стало еще более угнетающим. Когда в Форт — Уорте, в Техасе, оказалось, что в их же отеле остановились их товарищи по лейблу Swan Song Bad Company, они пригласили гитариста Мика Ральфса поджемовать вместе с ними на предстоящем концерте в Convention Center — и наяривали на бис потрепанную версию *‘It’ll Be Me’* Джерри Ли Льюиса. Позже в

отеле была организована неизбежная «вечеринка», во время которой разрушения, причиненные разным комнатам, были столь серьезными и, по всей видимости, методичными, что местный промоутер на следующее утро сравнил их с «ядерным холокостом».

Веселье никогда не прекращалось. Во время их следующей остановки — серии из четырех концертов в Largo Capitol Center в Лэндовере, в Мэриленде, — Джи посетил специально организованный ужин в русском посольстве, который, как он надеялся, мог стать первым шагом в организации выступлений Zeppelin по ту сторону железного занавеса. После этого он пригласил нескольких делегатов на концерт, где познакомил их с группой, которая по такому случаю вела себя лучшим образом. Затем, во время самого шоу, он договорился с Джоном Полом, чтобы тот вставил несколько вариаций на музыку Рахманинова в его номер *'No Quarter'*. «Это снесло им крышу!» — кричал Джи после выступления, сжимая Джонси в своих медвежьих объятиях.

21 мая, после концерта в Summit Arena в Хьюстоне, перевозбужденные фанаты снова пришли в неистовство, причинив ущерба примерно на 500 000 долларов. Вмешалась полиция, и за хулиганство и хранение наркотиков были арестованы сорок человек. Две недели спустя, когда шоу под открытым небом в Тампе — четыре года назад ставшей местом их величайшего триумфа — пришлось свернуть из–за проливного дождя, исполнив всего два номера, тысячи рассерженных фанатов забросали сцену бутылками, а в семидесятитысячной толпе, огорченной из–за того, что на билетах ошибочно было напечатана гарантия «в любую погоду» — условие, на которое Грант не соглашался после гибели гитариста Stone The Crowds Леса Харви, получившего удар током на сцене Swansea Top Rank, прикоснувшись к незаземленному микрофону мокрыми руками, — начали возникать драки.

Как только группа поспешно удалилась со стадиона в лимузинах, сопровождаемых полицейским эскортом, еще сорок вооруженных полицейских в защитной экипировке ворвались в толпу, чтобы попытаться остановить беспорядки, но только усугубили жестокость, когда их дубинки начали сталкиваться с кулаками и летящими бутылками, пока не разразился настоящий бунт. На место прибыли машины скорой помощи и полиции. Более шестидесяти фанатов в итоге были госпитализированы. Девятнадцать — арестованы. На следующий день Грант сказал компании Concerts West, промоутерам этого шоу, опубликовать извинения на целую страницу в местной газете Тампы, сняв с Zeppelin любую ответственность за фиаско. Они смиренно

подчинились.

«Я видел много безумства вокруг нас, — сказал Плант. — Каким–то образом мы генерировали его и его же осуждали. Это заставило меня задуматься, не причиняем ли мы больше зла, чем добра. Для меня это очень важно. Я не изображаю из себя Питера Грина или что–то такое. Я имею в виду, то, что мы стараемся донести, позитивно и благотворно, в этом суть выживания группы и практически символ феникса, если изволите. А люди реагируют так возбужденно, что теряют значение этого, и от этого я теряю покой и выхожу из себя».

Не всем понравились и различные изменения, внесенные в сет. В то время как *'Stairway to Heaven'* по–прежнему оставалась вызывающим овации финалом каждого шоу, выступление теперь стало еще более изнуряющим, чем обычно: *'No Quarter'* Джонси растянулась со своей классической длины до получаса, а переименованное соло на ударных *'Moby Dick'/'Over The Top'* Бонзо на некоторых концертах продолжалось почти сорок минут. Исполняясь сразу после самих по себе длинных эпиков вроде *'Ahilles Last Stand'*, они впервые в истории концертов Led Zeppelin вызывали сильные волнения вреди зрителей, а некоторые фанаты воспринимали эти самолюбования как неофициальные антракты, выходя из зала к торговым палаткам в ожидании, когда продолжится «настоящее» шоу.

Через три дня после провала в Тампе группа прилетела в Нью — Йорк на недельную серию концертов в Мэдисон — Сквер-Гардене, первый кульминационный момент тура, — шесть шоу, билеты на которые были полностью распроданы и принесли им более 2 миллионов долларов. Эти концерты должны были стать лучшими, и на всех шести шоу группа находилась на новом музыкальном пике. Соло по–прежнему были длинными, но в них вернулась энергия, а сет дополнился парой оптимистичных номеров, *'Over The Hills And Far Away'* и *'Heartbreaker'*, ни один из которых не исполнялся на концертах с 1973 года. На первом выступлении Роберт в шутку посвятил *'In My Time Of Dying'* королеве: «Сегодня начинают отмечать серебряный юбилей правления королевы Елизаветы Второй, — объявил он с серьезным видом, — и это неслабо». Сделав паузу и улыбнувшись, он добавил: «Так что это для тебя, Лиз…»

Концерт прошел относительно спокойно, и за сценой обстановка тоже стала более дружелюбной. В качестве гостей за кулисами были Мик, Кит и Ронни из The Stones и актриса Фэй Данауэй, которая также снимала шоу из зала со специальной площадки для фотографов. Единственной заминкой стал момент, когда в руку Джимми попала петарда и ему пришлось уйти со

сцены. Через несколько минут он вернулся, и настроение его на этот раз не испортилось. Между концертами группу видели в разных местах города: Джимми тусовался с Китом и Ронни в новой модной дискотеке Trax, а Роберт в это время купил себе новый Lincoln Mark VI с шикарным красным салоном, который он отправил домой, в Англию. Плант даже согласился на несколько интервью, которых до того момента всячески избегал. Разговаривая с редактором Melody Maker Рэем Коулманом, он сказал: «Говорят, что эти нынешние шоу больше, чем просто концерты, и, думаю, это правда. Но какова альтернатива? Думаю, нам надо постоянно привносить в них элемент легенды». Бонзо тем временем обозначал свое присутствие в городе в своем собственном неподражаемом стиле, что в итоге привело к навечному выселению группы из отеля Plaza, после того как он наделал столько шума, выкидывая с балкона мебель и телевизоры, что остальные гости решили, что отель атакуют пуэрториканские террористы.

Из Нью — Йорка они полетели на Колеснице Цезаря прямо на Западный берег, чтобы выступить с серией из шести концертов в The Forum. Именно в Лос — Анджелесе Джимми дал серию восхитительных интервью Дэйву Шульпсу из Trouser Press. Описав Пейджа как «в высшей степени худого, с первой сединой на бачках и источавшей бледность кожей», Шульпс сказал, что ему «было сложно поверить, что это был тот же человек, которого [он] неделю назад видел скачущим по Мэдисон — Сквер-Гарндену». Он также заметил, что «Пейдж говорил полушепотом, бормоча, что полностью соответствовало его внешнему виду». Тем не менее, несмотря на частые перерывы, это интервью, растянувшееся на несколько дней, стало одним из самых откровенных из тех, что Джимми когда–либо давал во время существования Zeppelin, и в нем его карьера прослеживалась с ее наивного старта и до самого последнего момента.

Сценарий лос–анджелесских концертов был таким же, как и в Нью — Йорке, и группа специально старалась сделать так, чтобы эти представления запомнились по верным причинам. Из ярких моментов особенно запомнилось неожиданное появление на третьем шоу Кита Муна, который просто вышел на сцену во время *‘Moby Dick’* и решил присоединиться, схватив запасные палочки Бонзо и принявшись наяривать истинно головокружительное соло на ударных. Затем он несколько смазал впечатление от этого, появившись снова и посредственно отыграв на бис. Потом, исполнив партию литавр в *‘Whole Lotta Love’* и *‘Rock and Roll’* (во время чего дымовые шашки чуть не выкурили его со сцены), он вышел вперед и попытался присоединиться к Роберту, запев

‘C’mon Everybody’ Эдди Кокрана. Пейдж, Плант и Джонс смотрели на него и хохотали. А что еще они могли сделать?

За сценой, однако, то, что должно было стать триумфальным «возвращением домой» и кульминацией второго отрезка гастролей, опять же было омрачено общей «дурной энергией», сопровождавшей тур. На следующий вечер после своего незваного появления на сцене вместе с группой Мун, поселившийся в том же отеле, что и Zeppelin, присоединился к Бонзо и ребятам, чтобы на всю ночь отправиться в The Comedy Store, но был при этом в подавленном настроении, и в результате стал причиной того, что их выгнали оттуда за постоянные — и несмешные — замечания. Бонзо было все равно. К тому времени он постоянно был в столь бессознательном состоянии, что день для него смешался с ночью. Бив Бивэн, бывший в городе на гастролях с ELO, которые тогда уже сами собирали огромные аудитории в Америке, вспоминает, как пригласил Бонзо выпить в его отеле. «Думаю, он полагал, что должен оправдывать свою репутацию, как и Кит Мун. Я выпивал одну стопку, а Бонзо заказывал себе шесть коктейлей «Бренди Александр», просто рисуясь, правда, выпивая их один за одним. Потом он вышел, чтобы сыграть номер с группой, которая там выступала, — ‘Superstition’ Стиви Уандера, — и играл отвратительно! Я был очень смущен, ведь я только что сказал этим ребятам — смотрите, как он играет, он лучший, — но он едва мог держать ритм. Не знаю даже, встречались ли мы с ним еще после этого». Тот Бонзо, которого Бив знал раньше, изменился, «и не в лучшую сторону. Это неприятно, но такова правда. Он пил столько, что это ужасало, правда». Тем временем Грант был так одурманен своей кокаиновой паранойей, что своевольно заказал полную проверку гастрольных счетов группы, и особенно «расходов», совершенных лично Коулом, в результате которой обнаружилось, что 10 460 долларов просто «пропали». Не менее обдолбанный, чем Грант, Коул позже признал: «Я думал, что со всеми этими наркотиками я мог обсчитаться». Однако «расхождение» в итоге оказалось вызвано тем, что Коулу пришлось отдать 10 000 долларов промоутеру в Хьюстоне, чтобы только изменить договоренности в последний момент.

На шестом и последнем концерте в The Forum Плант прощался со зрителями, сказав: «Спасибо держателям пропусков Калифорнии», — что было шуточным намеком на всех групи, находившихся за сценой, которые теперь стараниями всяческих ассистентов были снабжены собственными «специальными» пропусками за кулисы, — а затем Zeppelin разразились попурри из *‘Whole Lotta Love’* и *‘Rock and Roll’*. Сразу после этого Коул поступил как обычно, проводив группу — и их гостей — к

веренице лимузинов, которые, однако, на этот раз ждали их не для того, чтобы быстро доставить обратно в отель, а чтобы отвезти их прямиком в аэропорт Лос — Анджелеса, а оттуда — домой. Прошло ровно восемь с половиной лет с того момента, как они проделали то же самое путешествие, но в обратном направлении — и в гораздо менее роскошных условиях, — долгий, горячий, страстный, порой неистовый и всегда полный событий любовный роман Led Zeppelin с Городом Ангелов подошел к концу. Хотя никто из них, даже Джимми и Джи, еще не знал об этом, больше они никак и никогда здесь не выступят.

Третий и последний отрезок американского тура начался 17 июля в Сиэтле с концерта перед 65 000 зрителей на стадионе Kingdome, домашней арене футбольной команды Seattle Sounders. Это было посредственное продолжение тура: звук был слабым, а очередная буйная толпа разыгрывала непривлектальное представление. «Сначала казалось, что мы просто настраиваемся в темноте, — сказал после концерта Джонси. — Зрители были так далеко, что их едва можно было разглядеть или расслышать».

Через шесть дней они прилетели в Сан — Франциско, чтобы отыграть первое из двух фестивальных шоу в 90-тысячном оклендском Coliseum. Ожидая веселого зрелища, все участники группы и основные члены команды, включая Гранта, привезли сюда своих жен и детей. Выступать также должны были Рик Дерринджер и Джудас Прист, каждый из которых собирался сделать все возможное, чтобы попробовать перетянуть на себя одеяло хедлайнеров. Ничто не вызывало у Zeppelin столько затруднений, однако, сколько их новый задник, который они специально разработали для крупных шоу под открытым небом, — макет Стоунхенжа. Хуже — гораздо хуже — стало в конце первого концерта, когда случилось событие, ставшее источником значительно более серьезного, более позорного пятна на их репутации.

В своей автобиографии промоутер Билл Грэм вспоминает, что вся подготовка к шоу в Окленде была испещрена неприятными инцидентами — знамениями мрака, который вскоре опустится на них. Все началось с телефонного звонка Ричарда Коула накануне первого выступления с требованием предоставить 25 000 долларов наличными авансом — «деньги на наркотики», утверждает Грэм. Он также заметил тяжелую атмосферу, которая теперь повисла над группой. «Я слышал о том, какая у них омерзительная охрана, — написал он, — что они просто ждут, чтобы убивать. Их телохранители в прошлом имели проблемы с полицией в Англии. Они были головорезами». Словно в доказательство этому во время подготовки к первому шоу,

которое должно было начаться ранним вечером, когда Джим Дауни, один из постоянных работников сцены Грэма, сделал то, что Грант счел унизительным намеком на его вес, — предложив обдолбанному шатающемуся гиганту помощь, чтобы спуститься по лестнице за кулисы, — Джон Биндон выступил вперед и ударил его, отправив Дауни в нокаут, в результате чего тот упал, ударившись головой о бетон.

Но это было мелким недоразумением в сравнении с тем, что случилось позже, во время представления, когда другой работник Грэма, охранник Джим Матзоркис, воспрепятствовал подростку снять деревянную табличку с названием группы с находившейся за сценой двери в трейлер, строго пояснив, что она еще понадобится для второго концерта на следующий день. К несчастью для Матзоркиса, мальчишкой оказался Уоррен Грант — сын Джи, — и когда Бонзо, бывший свидетелем инцидента, радостно сообщил об этом Гранту — добавив, что Матзоркис ударил парня, — разъяренный, брызгающий слюной менеджер сгреб в охапку Биндона и Коула, и все четверо отправились на поиски Матзоркиса. «Не смей так разговаривать с ребенком», — сказал Грант Матзоркису, отыскав его, и приказал ему извиниться перед Уорреном. Словно чтобы подчеркнуть значимость момента, Бонзо пнул его в пах. Матзоркис еле унес ноги, спрятавшись в одном из трейлеров. В соответствии с интервью, которое Грэм позже дал Rolling Stone, в последовавшей за этим суматохе его выпускающий менеджер Боб Барсотти тоже получил удар свинцовой трубой по голове. Затем Грант пообещал Грэму, что больше насилия не будет, и сказал, что просто хочет закончить разговор с Матзоркисом. В итоге Грэм неохотно провел его в трейлер, где прятался Матзоркис. «Я сказал: «Джим, все в порядке, это я», — и зашел внутрь. Потом сказал: «Джим, тут Питер Грант, отец мальчика». Прежде чем я успел закончить предложение, Питер ударил Джима по лицу». Затем Грант велел Биндону выдворить Грэма, закрыл дверь, оставив размахивавшего обрезком трубы Коула стоять на страже снаружи, пока они с Джонни отправились обрабатывать испуганного Матзоркиса. Избиение было столь жестоким, что трейлер начал качаться из стороны в сторону. Матзоркис выбрался только после того, как он сказал впоследствии, как Биндон попытался выдавить ему глаз. Шокированный Грэм поспешно отправил своего истекающего кровью сотрудника прямиком в больницу East Bay.

На втором концерте на следующий вечер Zeppelin вышли на сцену, опоздав более, чем на полтора часа, ожидая, пока юрист, срочно вызванный Грантом, появится за кулисами и проинформирует Грэма о том, что ему придется подписать отказ

от претензий, освободив группу и/или ее сотрудников от какой–либо ответственности за злодеяния, совершенные накануне, — или группа не выступит на втором шоу. Не желая стать причиной бунта, Грэм подписал бумагу. Однако он сделал это, понимая, что его отказ от претензий никак не повлияет на выбор самого Матзоркиса. Роберт, который всегда восхищался Биллом, приложил все усилия, чтобы восстановить дружеские отношения — и даже публично поблагодарил промоутера со сцены в тот вечер, — но Грэм даже не взглянул на него, оставив слова повисшими в воздухе. Сам по себе концерт прошел на удивление хорошо, группа даже экспромтом исполнила акустическую версию *'Mystery Train'*. Но Пейдж пребывал в смятении и практически все выступление едва двигался на сцене, ведя себя так, словно над его головой висела огромная туча.

Однако вопрос не был исчерпан. Намеренный восстановить контроль над ситуацией, Грэм планировал послать двадцать пять своих вооруженных парней на следующее шоу в New Orleans Superdome. Впрочем, этот маневр он провести не успел, так как Матзоркис опередил его, обратившись в полицию. На следующее утро после второго концерта в Окленде отель, где остановилась группа, был окружен бойцами оклендского отряда SWAT, после чего офицеры с оружием наготове вошли внутрь и официально арестовали Гранта, Биндона, Бонэма и Коула за нападение. Следующие несколько часов они провели в общественной тюрьме, после чего были выпущены под залог.

Офис в доме 155 по Оксфорд–стрит — над магазином Millets — при Микки стал легендарным. Он находился на перекрестке, забитом музыкальными магазинами и борзописцами, штамповавшими «верные» хиты для любого сомнительного издателя или типа из звукозаписывающей компании, который был готов в качестве оплаты купить им пинту–другую. На первом этаже были Chrysalis, на втором-Island Music и Майк Берри. Единственным недостатком этого офиса в твоих глазах было то, что он находился на шестом этаже. Лифт был, но, если какой–нибудь придурок забывал закрыть дверь, эта штуковина не работала. Микки просто поднимался по лестнице. Но не ты. Вы издеваетесь? Не, если такое случалось, ты разворачивался и спускался в паб или просто шел домой. Зимой было еще хуже — приходилось ждать, пока эти идиоты из магазина на первом этаже включат отопление, морозя твои яйца, пока ты пытался им дозвониться. В конце концов ты спускался к ним, сгребал менеджера в охапку и прямо говорил ему: «Если ты сейчас же не включишь чертово отопление, я тебя самого в этот котел засуну!»

После этого придурки никогда больше не выключали отопление, даже летом.

Ты был с характером, несомненно. В этом бизнесе надо было уметь за себя постоять, иначе они пройдутся прямо по твоей голове. Когда–то по–настоящему злился, ты пинал лицевую панель твоего стола. Ты понимал, что день был мерзкий, если от стола в результате оставались только разбросанные по полу обломки. Хотя обычно ты выпускал пар, просто крича и испуская проклятия. Устраивал форменную выволочку кому–нибудь, кто того заслуживал. Но иногда этого было недостаточно… Иногда ты просто хотел что–нибудь сломать… или кого–нибудь…

Как раз в том доме на Оксфорд–стрит ты встретил Билла Харри. Он был одним из парней. Тот еще плут, и язык у него был подвешен что надо. Он занимался пиаром для The New Vaudeville Band и впоследствии для Led Zeppelin. Ребятам с ним тоже повезло. Билл учился в школе с Джоном Ленноном, основал журнал Mersey Beat и знал их всех: The Beatles, The Hollies, The Kinks, Pink Floyd, Ten Years After, Jethro Tull… кучу людей. Как раз Билл подключил тебя к пиратским радиостанциям, когда вы однажды болтали за работой, делая мир лучше. Потом ты уже сидел вместе с Микки в чертовой лодке, полной пластинок, и рулил, отчалив из Клактона, пытаясь добраться до Радио «Кэролайн», Радио «Лондон» и других станций. Ты понятия не имел, что вы делаете: Микки пытался забросить пластинки на борт этих огромных кораблей, но записи уплывали в море. Ты не знал даже, смеяться или плакать. Поверни налево, к устью Темзы, сказал Микки, и не оглядывайся! Ди–джеи орали: «К черту пластинки, бросай скотч!» Ты сидел там, несчастный и ужасно голодный. «Не переживай, — сказал Микки, — доплывем до Саус–энда — перекусим». Еще и издевался, козел…

Но никто о тебе не забывал, что в долгосрочной перспективе было даже более важно, чем пластинки. Люди не говорили: «Пойдем–ка в RAK Management», — они говорили: «Пойдем–ка повидаем Питера и Микки…» — и это играло в твою пользу. Однажды в Топ-20 было четыре ваших пластинки! Выкусите, ублюдки! Потом появились The Yardbirds. Как раз о чем–то подобном ты и мечтал. Микки приклеился к ним, как банный лист, но ты знал, что и ты тоже им нужен — группы такого порядка не желали дни напролет проводить в студии, им хотелось выходить в люди, зарабатывать, наряжаться и очаровывать девчонок.

Также благодаря The Yardbirds ты снова познакомился с Пейджи и Джонсом. Пейджи, конечно, все знали по его сессиям. А Болдуин — как ты его по–прежнему воспринимал — был еще одним парнем из той же компании, которого Микки привлек, чтобы кое–

что сделать для пластинки Little Games. К тому времени все крутилось вокруг пластинок, хиппи одержали верх. Теперь повсюду были травка, кислота и настроение вроде — эй, парень, можешь трахнуть мою девчонку. Но там крутились деньги — и немалые, — и если бы ты только знал, как их достать, ты бы не упустил свой шанс, даже если бы для этого пришлось отрастить оставшиеся у тебя волосы. В основном, все крутилось в Америке. У тебя, конечно, были The Animals, но не ты снимал с них навар, а Микки и этот придурок Джеффри. Слава богу, The New Vaudeville Band принесли тебе немного деньжат, но они не были особо популярны. По сравнению с компанией The Yardbirds они были стариками. Ты обсудил это с Микки, но тот в основном наблюдал за гитаристом, Джеффом Бэком, — что ж, удачи в этом… Но ты рассчитал, что, если правильно разыграть твои карты, эти Yardbirds могут стать чем–то средним между The Animals и The New Vaudevilles, успешными и классными. Ты сидел там за разломанным столом, работая и размышляя об этом. Во–первых, тебе надо отвезти их в Америку, чтобы самому оценить положение вещей…

Ты позвонил Ричарду Коулу и сказал, что он тоже может поехать, чтобы быть твоим ассистентом. Ты чувствовал, что тебе понадобится любая помощь, какую ты только мог получить. Без сомнения, бывали моменты, когда ты раздумывал, во что ты, черт возьми, ввязался. Например, на этой мерзкой Государственной ярмарке в Канаде той зимой, когда вы пробирались сквозь дождь и снег, а тут и там на шоссе стояли попавшие в аварию грузовики. А когда вы добрались туда, то так опоздали, что пропустили первый концерт. Или вот еще: ты знал, что были два мафиозных типа, которые угрожали убить тебя, потому что вы задолжали им денег и все такое. Ты сидел в задней части автобуса, когда они вытащили пушки. Ты настолько устал и тебя так все это достало, что безо всяких вопросов ты просто встал и набросился на них. Они нацелили пушки тебе в живот, но ты просто продолжал надвигаться на них. «ЧТО вы сделаете?» — заорал ты им в лицо. Эти придурки захихикали, как пара школьниц. Тогда–то ты и понял, что они испугались даже больше, чем ты. Один взгляд на тебя — и пугался больше, чем ты сам. Так все и замышлялось, в общем–то…

Все это, впрочем, плохо кончилось, когда группа больше не захотела ни о чем слышать. Ты понял, что дело дрянь, когда не смог соблазнить этих придурков даже деньгами. Клубный концерт в Штатах — фиксированная ставка, 5000 долларов. Чертова куча бабок. Джимми не дурак, он согласился, и Крис тоже, но остальные и знать ни о чем не желали. Какой скандал! В итоге ты набросал письмо, передающее Джимми все права на название

группы, и все его подписали, поэтому он хоть концерт мог отыграть, собрать немного деньжат. Он был хорошим парнем, этот Пейджи. Со стороны спокойным, но твердым, как чертова скала, как оказывалось, когда ты узнавал его ближе. Лучше, чем Бэк, который мог играть и красоваться, но вечно понятия не имел, вторник сегодня или что. С Пейджи вы всегда были чистым золотом. Он был похож на тебя, тоже хотел все и сразу. Когда он сказал, что хочет собрать собственную группу, ты был готов и дом заложить ради этого. В конце концов, ты так и сделаешь, и вложишь еще кучу всего. «Просто помни, — говорил ты людям, — если корабль начинает тонуть, Джимми первым оказывается в шлюпке, понимаешь?» Глория слышала это от тебя так часто, что даже говорила, что ты любил Джимми больше, чем ее…

В беседе в Ником Кентом в 2003 году Джимми сказал, что в основном помнит, что в Окленде «было на редкость отвратительно» везде, не только за сценой, но и в самой толпе. Во время второго и последнего концерта «все, что я видел, — это как люди осаждали ограждение и пытались прорваться за него. Было противно играть перед всем этим. Весь день был ознаменован очень мерзкой, тяжелой энергией. Не знаю, что за столкновение произошло между Питером и Биллом Грэмом, но знаю, что ситуация за кулисами стала угрожающей. Наши люди избили одного из охранников Грэма. Разразился скандал, весьма гнусный, но тогда все так и происходило, поэтому по сути «подобное притянуло подобное»».

Он чувствовал, что Грант «очень, очень переживал из–за своего развода» и, как следствие, его рассудительность тоже страдала. «Происходило много насилия, но от группы это скрывали, поэтому мы редко узнавали о чем–либо. Только под конец я увидел, как оно проявляется. К тому времени дела уже были чрезвычайно серьезны и все крайне далеко отошло от истинного духа группы. Недостатки организации совершенно вышли из–под контроля, и мощь группы стала использоваться чудовищно неверно. Люди вокруг нас злоупотребляли нашей силой».

Через шесть месяцев Грант, Бонэм, Коул и Биндон отказались признать себя виновными в нападении. Суд, однако, признал виновность всех четверых и приговорил их к штрафам и отложенным тюремным срокам. Матзоркис также подал иск на взыскание с группы 2 миллионов долларов компенсации за причиненный ему ущерб, но, так как никому из четверых лично не было приказано появиться в суде, слушание так и не состоялось. Грэм был возмущен столь малым наказанием, но ему

не оставалось ничего, кроме как публично осудить их. «Никогда больше, будучи в здравом уме, я не стану работать с ними», — сказал он. Через несколько лет Грант сознался, что он глубоко сожалеет о случае с Матзоркисом. По мнению Грэма, которое тот выразил в собственной автобиографии, Грант был так расстроен, что в открытую рыдал перед своим другом, менеджером Dire Straits Эдом Бикнеллом. «Я не хочу, чтобы обо мне думали, что я плохой человек», — говорил он ему. Но было уже слишком поздно, чересчур поздно.

Как обычно, Джонси первым покинул площадку после оклендских шоу. Как он впоследствии рассказал Дэйву Льюису: «У меня там вообще–то была семья, а на следующий день мне надо было ехать в Орегон. Я нанял дом на колесах и припарковал его около отеля. Мы слышали, что приехала полиция, — они толпились в холле, — поэтому мы с семьей спустились вниз на служебном лифте в задней части здания и прошли через кухню в этот дом на колесах — который я никогда раньше не водил, — и сбежали из отеля на автостраду, подальше от проблем». Он был мастером держаться подальше от проблем, действуя по принципу: «Если весело — присоединяйся, если нет — не стоит. Думаю, часто я было в другом конце отеля. Но все это через некоторое время несколько наскучило. Все становилось слегка безумным, когда в дело вступали Ричард Коул и типы вроде Джона Биндона». Он многозначительно добавил: «Тогда каждая группа сидела на наркотиках — и мы не особенно волновались из–за этого, — но к тому времени все начало выходить из–под контроля».

И вскоре все стало еще хуже. Группа только что прибыла в отель Maison Dupuy в Луизиане — где губернатор собирался сделать их «почетными полковниками», — когда Роберту в отчаянии из Англии позвонила Морин, сказавшая, что их пятилетний сын Карак серьезно заболел вирусной инфекцией. Через два часа Морин позвонила снова, сообщив еще более шокирующую новость: Карак умер. Детали обескураживали: у Карака диагностировали респираторную инфекцию, за следующие сутки его состояние ухудшилось, поэтому обеспокоенная Морин набрала 999 [Сноска: 999 — номер, по которому в Британии в экстренных случаях можно вызвать службы спасения. — Прим. пер.] и вызвала скорую помощь, но было слишком поздно, и Карак скончался по пути в больницу. Как только Роберт положил трубку, его мир рухнул. То же самое ожидало и мир Led Zeppelin. Все остававшиеся концерты тура были отменены.

Домой Роберта сопровождали Коул, Бонэм и Деннис Шиэн.

Частный самолет ожидал их в Хитроу, чтобы оттуда улететь в Мидлендс, где уже стоял лимузин, готовый отвезти певца домой. Все остались с ним на похороны, прошедшие в Бирмингеме, и были единственными членами близкого круга Zeppelin, присутствовавшими там. Пейдж, Джонс и Грант все еще были в Америке, и Джи разгребал последствия вынужденной отмены оставшихся семи выступлений. Почему ни Пейдж, ни Джонс не прилетели на похороны, внятно не смог объяснить ни один из них — даже Планту. Задетый тем, что они не появились, он сказал Коулу для *Stairway to Heaven*: «Может, они не уважали меня так, как я уважал их. Может, они не были мне такими друзьями, как я полагал».

«Я просто не мог поверить в это, — сказал Джонс. — Я был в Орегоне, где–то в Орегоне. Мне оставили сообщение в Новом Орлеане — я собирался остановиться там с Томми Халлатом из Concerts West. Для него это было то еще времечко: тур Zeppelin отменили, а затем, через несколько недель умер Элвис, и ему пришлось решать все эти проблемы. Так или иначе, Роберт улетел домой с Бонзо, а я отправился в Сиэтл. То были очень странные дни. Мы просто знали, что должны дать ему время».

Для Роберта Планта 1977 год стал «годом, когда все остановилось. Ничто не могло все исправить — и никогда уже не сможет». Несмотря на все это, он сказал мне спустя почти тридцать лет, что Бонзо никогда его не покидал. «В самое темное время моей жизни, когда я потерял своего сына, а моя семья пребывала в полном смятении, как раз Бонзо был со мной. Он и Пэт — люди, с которыми я общался все эти годы, — были рядом. Остальные ребята были на юге, возможно, потому, что они не обладали таким же общественным этикетом, как мы здесь… Бонзо на самом деле мог выстроить мост через эту крайне неудобную пропасть между… — он сделал паузу, тяжело сглотнув. — Со всей чувствительностью, которая была необходима… чтобы сочувствовать и утешать».

Пресса, однако, была не в настроении для утешений и вместо этого начала писать о «проклятии» Led Zeppelin. Лондонский таблоид опубликовал «сверхъестественное» предсказание новых испытаний, которые ожидают группу, а ди–джей с чикагской радиостанции заявил, что «если Джимми Пейдж отбросит все эти мистические фокусы–покусы и оккультные штуки и прекратит беспокоить злые силы, Led Zeppelin смогут просто сконцентрироваться на создании музыки».

Может, форма этих высказываний и была жестокой, но по сути своей они обобщали тайные мысли многих из тех, кто был более или менее глубоко знаком с Пейджем и Zeppelin. Но

приходили ли когда–нибудь такие мысли в голову самому Планту? Сложно поверить, что в своей скорби он не позволял себе задуматься, не повлияли ли связи Пейджа с оккультным каким–либо образом на общую карму группы. Плант, определенно, верил в карму — как и Пейдж, — в хорошие и плохие флюиды, и в то, что пожинаешь то, что посеял. Однако более вероятно, что он, как и все родители в похожих ситуациях, просто винил себя. Наркотики, групи, отговорки перед друзьями, любимыми и, в конце концов, перед самим собой… как же это могло не привести в итоге к печальному финалу?

Масла в огонь кармического закона подлил еще и случай с Бонзо, когда в сентябре тот, будучи пьяным, разбил свою машину, однажды вечером возвращаясь домой из паба. Как обычно, он ехал очень быстро и не вписался в поворот, в результате спустив машину по откос и сильно покалечившись. Не желая вызывать полицию или даже доктора, он договорился, чтобы его машину частным образом отбуксировали на его ферму. Когда же он наконец согласился на визит врача — после того как две недели страдал от такой боли, что ему даже было трудно дышать, — оказалось, что у него сломаны два ребра. В итоге новости все равно распространились, и газеты снова запестрили словом «проклятие».

Джимми был понятным образом весьма чувствителен к проблеме плохой кармы. Вскоре после своего возвращения из Америки в тот год, он нахмурился: «Использовать это понятие в принципе неверно, и то, как кто–либо употребляет его применительно к нам, просто шокирует меня. Вся суть группы в развлечении, я не вижу какой–либо связи между [смертью Карака] и кармой, это нонсенс».

В конечном счете, как скорбящий отец, Роберт Плант просто нуждался в том, чтобы его оставили в покое, чтобы время излечило его и, по крайней мере, зарубцевались раны, которые никогда не излечатся полностью. Вопрос о будущем Led Zeppelin пришлось просто отложить — снова. Но в этот раз уже не было ежедневных звонков от Пейджа, справлявшегося о его состоянии. На частной встрече в Лондоне они с Грантом решили, что дадут Роберту «три месяца или три года, сколько ему будет необходимо», как выразился Грант. «Я чувствовал, что отдалился от всего этого, — сказал Роберт, много лет спустя оглянувшись назад. — С группой я не чувствовал себя комфортно. Мы прыгнули прямо через обруч, и, поскольку мой обруч был в огне, я уже не понимал, стоило ли оно того».

Наркотики теперь тоже стали проблемой. После смерти Карака Плант стал воспринимать кокаин и особенно героин в

совершенно ином свете — как и тех, кто его принимал, например, Пейджа. «Пристрастие к порошку было худшим, что только можно представить, тратой своего времени и тратой времени всех остальных, — сказал он. — Ты оправдываешься перед самим собой, почему все идет не так или что происходит с твоим потенциалом. Сначала ты обманываешь себя, а потом — трешь свой нос. Настало время, — заключил он не без оснований, — бросить…»

15
Флигель

После похорон Карака Роберт Плант полностью оставил Led Zeppelin и, как он выразился позже, «отдалился ото всех на год… когда ты проходишь через такое и оказываешься в такой ситуации, все твое щегольство и манеры рок–звезды рассеиваются. Ты перестаешь воспринимать себя серьезно».

Разговаривая с ним в 2005 году, я удивился, как он вообще вернулся в группу. «Да, ну… когда взрослеешь, плечи становятся шире и приходится оказываться в совершенно незнакомых областях ради тех, кого любишь».

Да, сказал я, но ты тогда не был особо взрослым — тебе было всего двадцать девять.

«Это точно. Но именно я склонил Бонзо к тому, чтобы тот вступил в The Yardbirds, и именно он вернул меня в замок Клирвелл, чтобы создать *In Through The Out Door*. И это именно он так красиво играл [на этой пластинке]. Так что он поработал надо мной, говоря… — он запнулся, едва воспоминания нахлынули на него. — Знаете, я только и делал, что шатался вокруг с дробовиком и бутылкой Johnnie Walker, целясь в журналистов».

И разговор с Бонзо вывел тебя из этого состояния? — спросил я.

«Да. Я не хотел оставлять семью, понимаете? Не хотел бросать Кармен и Морин. И еще, честно говоря, я не знал, есть ли в этом смысл. Джон пришел и разъяснил, почему это было правильно. А потом заснул на афганской подушке и проснулся двенадцать часов спустя! — он сделал паузу. — Думаю… не в обиду остальным, кто был в то время рядом, только он знал меня вне успеха».

Конечно, не только Планту было сложно справиться с последствиями смерти Карака. Судьба его обожаемых Zeppelin снова была под вопросом, который в этот раз мог разрешиться не в их пользу, и у Джимми Пейджа не оставалось ничего, кроме времени, — что было гибельно для того, кто страдал от мучительной героиновой зависимости и располагал огромными деньгами, чтобы постоянно подпитывать ее. Понимая, что он медленно погружается в трясину, Джимми организовал для себя, Шарлотты и Скарлет двухнедельный отпуск в Гваделупе в Вест — Индии, пригласив Ричарда Коула присоединиться к ним и предложив ему попробовать вместе бросить героин, напиваясь

белым ромом в течение всего их путешествия. Чудесным образом это импровизированное лечение сработало — по крайней мере, на время. В сентябре, вернувшись в Англию и будучи относительно «чистым», хотя он по–прежнему много пил и нюхал кокс, Джимми старался не пускать себе в голову тяжелые мысли, оставаясь активным, выступая в пользу детской благотворительной организации под названием Goadiggers и работая в собственной домашней студии, внимательно прослушивая бесконечные часы живых записей Zeppelin вплоть до концерта в Альберт–холле 1970 года для намечавшегося в перспективе «хронологического живого альбома», который, как он убедил Джи, стал бы как раз той вещью, которая могла бы заполнить тот период, пока они ждали, когда Роберт снова склеит свою жизнь.

Но шли недели и месяцы, а проект так ни во что и не вылился, и к Рождеству 1977 года его уже даже не обсуждали, а Джимми погрузился в депрессию, снова принимая героин и делая… не особенно много. Когда вскоре после этого однажды поздно вечером Гранта увезли в больницу, после того как у него случился легкий инфаркт, или «испуг сердца», как он сам сказал группе и всем остальным, кому нужно было знать («все из–за давления», с облегчением объяснил он, закрывая глаза на губительно огромное количество кокаина, который он все еще ежедневно принимал), казалось, что справиться с этим невозможно. Хотя слухи о «Расколе Zeppelin» теперь снова набирали оборот, Пейджу не оставалось ничего, кроме как сидеть и ждать, заполняя пустоту, каждый день открывавшуюся перед ним, наркотиками и выпивкой. Даже его оккультные «исследования» больше не интересовали его, как раньше. Он все еще владел Болескином и сокровищами Кроули, все еще читал книги, над которыми засыпал в предрассветные часы почти каждую ночь. Но страсть к этому в нем угасла.

Однако к весне 1978 года Морин снова забеременела и процесс излечения семьи Планта был наконец запущен. Примерно в то же врем Рой Харпер дал интервью фермерскому журналу, в котором он в основном рассказывал об овце, живущей у него в саду, но также упомянул и то, что работал с Джимми Пейджем, помогая тому с написанием текстов для следующего альбома Zeppelin. Когда Роберт, в своем стремлении стать фермером подписавшийся на этот журнал, прочитал статью, он пришел в ярость и сразу позвонил Джимми впервые за прошедшие месяцы, потребовав объяснений. Застигнутый врасплох, но в то же время не рассердившийся, увидев, как явно его певец по–прежнему переживает о собственной роли в группе, Джимми отрицал

участие Харпера, предположив, однако, что, возможно, для группы настало время наконец снова собраться, просто встретиться и узнать, как у всех дела. Роберт, над которым также поработал Джон Бонэм, покорно согласился приехать в замок Клирвелл, неоготический особняк XVIII века, находившийся в Лесу Дина, неподалеку от его дома на границе Уэльса.

По общему мнению, в замке обитало непокорное привидение, женщина, приводившая в беспорядок запертые комнаты и певшая по ночам на лестнице колыбельные своему призрачному ребенку, играя при этом на бренчащей музыкальной шкатулке, и атмосфера краткого визита Zeppelin не была многообещающей. Обосновавшись в подвале, группа поначалу джемовала в течение нескольких дней, исполняя все, что было удобно петь Роберту, но, несмотря на постоянные подбадривания Джимми и наигранно добродушную поддержку Гранта, искры все никак не вылетали, и группа снова разошлась в разные стороны.

Джону Полу Джонсу, который предыдущие девять месяцев обустраивал только что приобретенную ферму в Сассексе, «расслабляясь» со своими женой и дочерьми и «просто подводя итоги», встреча в Клирвелле показалась, несомненно, «странной». «Я чувствовал себя неуютно. Помню, как я спросил: «Зачем мы это делаем?“ Мы не пребывали в хорошей форме ни психологически, ни физически». Единственным позитивным следствием, с его точки зрения, стало то, что он сблизился с Плантом. «Если я немного расстраивался, Роберт старался приободрить меня, а если он грустил, я делал то же самое для него — и так мы помогали друг другу… Нельзя сказать, что в Клирвелле нам не было весело, просто это ни к чему не вело».

Через два месяца Роберт Плант наконец снова вышел на сцену, впервые после того кошмара в Окленде, который случился годом ранее. Хотя случилось это не с Led Zeppelin на каком–нибудь огромном стадионе, все билеты на который были распроданы, а с никому не известной местной группой под названием The Turd Bulgars перед удивленной парой сотен зрителей в маленьком пабе в Вустершире, исполнив *‘Blue Suede Shoes’* и несколько подобных каверов. Через несколько недель, отдыхая вместе с семьей на Ибице, он также выступил в клубе под названием Amnesia, спев со своими старыми приятелями Dr Feelgood — опять–таки не песни Zeppelin, а кучу заводных каверов R&B. Еще через месяц он снова вышел на сцену в Бирмингеме, теперь уже с товарищем по лейблу Swan Song Дэйвом Эдмундсом.

Медленно, но верно Плант возвращался на подмостки. Осторожно и взволнованно, со стороны за этим наблюдал Джимми Пейдж. Однако группа не встретилась до сентября, когда

все они появились на свадебном приеме Ричарда Коула, проходившем в Лондоне, — богатой вечеринке, вторым хозяином которой стал ударник Bad Company Саймон Кирк, женившийся в тот же день. В разговорах с Робертом никто по–прежнему не поднимал вопрос воссоединения группы, боясь, что это может отпугнуть его. Но впервые более чем за год в офисах Swan Song в Челси начали распространяться позитивные чувства. Потом все снова смешалось, когда ударник The Who и давний товарищ Бонзо Кит Мун умер после вечеринки в Coconut Groove в Лондоне, которую Пол Маккартни устроил, чтобы отпраздновать выход фильма «История Бадди Холли». Ходили слухи, что Мун случайно принял слишком много лекарства, которое было прописано ему для борьбы с алкоголизмом, так как был рассержен тем, что не мог присоединиться к пирушке вместе с остальными гостями праздника. Как бы ни было на самом деле, Ричард Коул, который был в The Groove вместе с Муном, был потрясен, когда на похоронах к нему подошел Пит Таунсенд, поинтересовавшийся: «Что, черт возьми, происходит? Кит умер, а ты живой…»

Снова начали распространяться истории о «Расколе Zep», которые подпитывались предположениями о том, что, учитывая, что Киту Ричардсу грозил семилетний тюремный срок за его печально известный инцидент с наркотиками, произошедший в Торонто, а судьба Zeppelin оставалась неизвестна, пока Роберт разбирался с собственным будущим, Джимми отправится в тур с The Stones. Как бы он мог это сделать, сам будучи в то время исступленным наркоманом, непонятно. Очевидно, все начинало становиться безнадежным. Хроникер Zeppelin Дэйв Льюис, впервые начавший посещать офисы Swan Song в 1978 году, вспоминает «крайне неопределенную атмосферу, все было очень неубедительно. Питер не появлялся там, и никто не мог до него достучаться, и все это было просто… странно. Вот ты стоишь во владениях крупнейшей группы мира — и там совершенно ничего не происходит».

Поначалу взлетев, как ракета, лейбл Swan Song также стал чахнуть, как только запутанные жизни его владельцев обусловили потерю интереса с их стороны. Кроме Bad Company только Дэйв Эдмундс (старый приятель Роберта со студии Rockfield, подписавший контракт в 1976-ом) имел успех, выпуская британские хиты на синглах *‘Here Comes The Weekend’, ‘I Knew The Bride’* и *‘Girls Talk’*. Группа кореша Пейджа Майкла Дес Барреса Detective также подписала контракт, но распалась после выпуска двух альбомов: *Detective* в 1977 году и *It Takes One to Know One* годом позже. «Как только контракт был подписан, мы больше не видели никого из Led Zeppelin все два года», — сказал

разочарованный Дес Баррес.

Даже лелеемый Пейджем магазин Equinox закрылся, когда истек срок аренды помещения, а он уже не мог заставить себя продлить его. «Было понятно, что он не будет работать должным образом без проведения радикальных перемен в бизнесе, а я действительно не хотел соглашаться на них», — пожал он плечами, когда его спросили об этом. Все, чего он когда–либо желал, — это чтобы этот «магазин стал ядром» для его оккультных исследований. Тимоти д'Арк Смит уверен, что правда о закрытии Equinox была более прозаичной. «У него были проблемы с менеджером, думаю, он так мне сказал. И все действительно стало довольно плохо. Они выпустили репринты нескольких книг, но, полагаю, это было скорее катастрофой».

Только через шестнадцать месяцев после смерти своего сына, в ноябре 1978 года, Роберт Плант наконец почувствовал, что готов вернуться к работе с Led Zeppelin. На первом месте в списке приоритетов, как было решено, стоял новый альбом. Прошло почти три года с тех пор, как они в последний раз выпустили коллекцию нового материала. С того времени многое изменилось, как для Zeppelin, так и во всем музыкальном мире. Было важно вернуться, сделав уверенное музыкальное заявление. Но когда они вошли в репетиционный зал в Лондоне, вскоре оказалось, что шкаф с музыкальными идеями, к их смущению, пуст. Хуже того, Пейдж, на которого они всегда ориентировались, был теперь так несобран — долгие месяцы бездействия вкупе с его героиновой зависимостью забрали всю ту творческую энергию, которая еще оставалась у него. Джону Полу Джонсу быстро стало понятно, что, учитывая, что оба главных автора группы были не в состоянии творить весь предыдущий год — хоть и по совершенно разным причинам, — теперь ему придется взять поводья в свои руки и, по крайней мере, попытаться снова раскрутить волчок собственными идеями. К счастью, Джонси годами собирал разные идеи. То, что не все из них полностью подходили для альбома Led Zeppelin, едва ли кого–то волновало, в тот момент главным было запустить что–нибудь, и быстро, пока остальные участники группы — каждый из который был теперь по–своему нестабилен — не разбрелись снова в разных направлениях.

На декабрь для них была забронирована студия Polar в Стокгольме, где записывалась Abba, и группа была готова попробовать что угодно. Как и в случае с сессиями в Musicland тремя годами ранее, работа шла невероятно быстро. На этот раз уже не Пейдж щелкал хлыстом, а Джонс. И в самом деле, из семи длинных треков, в итоге записанных на тех сессиях, только у пяти в качестве одного из авторов был указан Пейдж — впервые на

альбоме Zeppelin появился оригинальный материал, который даже частично не принадлежал перу Джимми, — в то время как в качестве соавтора шести треков был указан Джонс, что опять же было в новинку. Единственным, чей вклад был не указан, остался Бонэм, что кажется довольно грубым, так как его ударные — одно из того немногого хорошего, что осталось на последнем и наименее впечатляющем альбоме Zeppelin.

Еще одним изменением, произошедшим под руководством Джонса, стало то, что график их работы стал более упорядоченным. Пейдж по–прежнему оставался ночным созданием, и ничто не могло этого изменить, но вместо того, чтобы ждать, пока он покажется в студии или заявится Бонзо, который в те дни отсыпался после тяжелых ночей со шведским особо крепким синтетическим пивом, Джонс и Плант просто продолжали работать, руководя сессиями с невысказанного благословения остальных. «К тому времени было два разных лагеря, — рассказал Джонс Дэйву Льюису, — и мы были в относительно чистом. Мы приходили первыми, потом показывался Бонзо, а Пейдж мог объявиться через несколько дней». Они с Робертом, по его словам, «большую часть времени проводили в ожидании за пинтой Pimms. В итоге мы справились». Теперь в изложении Льюиса: «К тому времени тон задавали Джонси и Роберт. Джимми был погружен во всякие свои проблемы, и нужно было, чтобы кто–то взял на себя руководство музыкой, — и это сделал Джонси. Тем временем Роберт получил все, что хотел, все ходили вокруг него на цыпочках».

Хотя Пейдж по–прежнему был указан в качестве продюсера, в реальности теперь командовали Джонс и в меньшей степени Плант. Отсюда и переизбыток на некоторых треках новой игрушки Джонси — синтезатора Yamaha GX-1, в то время только что появившегося в продаже, предвосхитив произошедший в восьмидесятых сдвиг от естественной музыкальности талантливых групп поколения Zeppelin в сторону электронного звука, созданного в студиях. Пейдж тоже увлекся этой новой технологией и стал предпочитать более обработанный звук, заполнивший весь альбом, а уровень наложения при этом был необычным даже для его высоких стандартов.

Каждую пятницу после обеда группа улетала в Лондон, где их встречали четыре отдельных лимузина, готовые быстро развести их по домам. Каждый понедельник утром они проделывали обратный путь. Даже Ричард Коул, все еще рыскавший повсюду в поисках героина (и находя его у дилера, который жил в буквальном смысле через дорогу от студии в Стокгольме), не мог никого заинтересовать вечеринкой. Когда новый

квалифицированный подход принес свои плоды — что особенно заметно на треке, который открывает альбом, безрадостном, но таинственно величавом *'In the Evening'*, — показалось, что группа сможет найти выход из эмоциональной и духовной трясины последних нескольких лет, обнаружив новую сферу, где их музыка все еще может обрести свое значение. Однако недостатки нового подхода — главным из которых стал постоянный отказ Пейджа от собственной роли лидера группы и его призрачное присутствие на записях — очевидно проявились в проходных треках вроде посредственной комической композиции в стиле Элтона Джона, сочиненной Плантом и Джонсом, *'South Bound Suarez'*, или легкой пародии Пейджа и Планта на кантри *'Hot Dog'*. Даже второй значительный трек альбома, *'Carouselambra'*, был ниже планки, и гул синтезатора Джонса забивал все, как разлившаяся по тарелке подливка, маскирующая недостаток мяса, засасывая весь драйв и энергию, которыми обладала оригинальная идея, пока все не превращалось в траурный и бессодержательный похоронный марш…

Ты впервые встретил Гранта, когда был в туре с Тони Миханом и Джетом Харрисом, а Питер был у Дона Ардена менеджером тура Джина Винсента. За исключением того, что он был громилой, ничего в нем особенно тебя не впечатлило. Но это до тех пор, пока ты не начал делать регулярные сессии для Микки и не увидел его партнера с другой стороны, сидящим в офисе на Оксфорд–стрит и орущим в телефонную трубку. Там были Питер, Микки и бухгалтер, чьего имени никто не знал, ибо его никогда не представляли гостям, а также Айрин, симпатичная секретарша. Питеру и Микки нравилось подавать себя как воротил музыкального бизнеса, но руководила ими обоими Айрин! Питер был менеджером The New Vaudeville Band, а Микки занимался столькими вещами, что за ним было не уследить.

Ты по настоящему познакомился с Джимми тоже через Микки. Ты был весьма удивлен, когда он перезвонил тебе насчет выступления The New Yardbirds. Но когда ты пришел на ту первую репетицию в крошечную комнату в Чайнатауне, то посмотрел на двух других, кого он привел с собой, и понял, что никогда полностью не сможешь влиться к ним. Ты просто пришел и делал, что требовалось, тихо и эффективно, а, убедившись, что тебе заплатят, просто пошел домой, в одиночестве…

Но ты подключился и начал играть, как всегда, и… что–то произошло. Это было действительно странно. Ты никогда особо не был связан с роком, блюзом и всем этим, хотя тебе и нравились Cream, но то было совсем другое — если прислушаться, у них было

больше общего с джазом. Но ты подключился, как всегда, и стал ощущать, что происходит, почувствовал глубоко внутри. Это был ударник. Он был и тех, кто играл громко — чертовски громко! — но делал это не просто для создания эффекта. Это не было — подождите, вы сейчас это услышите, — это было — подождите, сейчас вы услышите нас. Ты понял, что он действительно слушал, что ты делаешь, что он оставлял тебе место. Грубо говоря, вы оба просто задавали ритм, но было что–то в том, как ты делал фразировку басовой линии, что в итоге обуславливало то, как играл он. А дальше вы уже были втянуты во все это — вместе. Было неважно, как называется песня или знает ли кто–либо из вас, как она звучит. Ты просто слушал ударника, который слушал тебя, и получался настоящий взрыв!

И это была только первая репетиция. Ты подумал — чтоб мне провалиться, если мы сможем продолжать в том же духе, то у нас получится играть с закрытыми глазами. Этот парень крут! «Меня зовут Джон», — сказал ты, протягивая ему свою руку во время перерыва. Он сидел там, за ударными, вспотевший, и курил сигарету, оглядывая тебя. Потом пожал твою руку. «И меня», — сказал он и улыбнулся, а ты заметил его акцент.

Плант был единственным, кто был указан в качестве соавтора всех авторов семи треков, а его тексты были самой интригующей частью всего альбома, обращаясь — и местами весьма явно — к трагедиям, через которые он прошел со времен смерти его сына. «Я слышу твой плач в темноте, — поет он, крича в *‘In the Evening’*, — не проси ничьей помощи, ни у кого нет милости, детка, потому что ты можешь винить только себя…» *‘Fool in the Rain’* — один из самых ярких моментов альбома с ритмичным фортепианным рифом, приятной испанской гитарой, неожиданным переходом в конце в энергичную самбу — наполненную свистом, звуком барабанов и хлопками в ладоши, — *‘Fool in the Rain’* также содержал неприкрытые отсылки к трагедии и изменению взгляда на жизнь. Тогда как *‘Carouselambra’* своей сбивающей с толку самостоятельной формой, кажется, явно указывает на Пейджа в жалобных завываниях: «Где была твоя помощь, где был твой лук?» Даже откровенно простая *‘South Bound Suarez’* содержит ворчливые отсылки к «ногам, снова стоящим на земле».

Впрочем, наиболее трогающим моментом — в музыкальном и эмоциональном планах и с точки зрения текста — была вторая песня из тех, к которым Пейдж не имел никакого отношения: *‘All My Love’* Джонса и Планта. Она была построена вокруг головокружительного мотива на синтезаторе, который, в отличие от остальных элементов альбома, вписывался в настроение

скорби и надежды на искупление. Ударные Бонема, порой весьма жесткие, звучат там сдержанно, с церемониальной торжественностью почетного караула, многослойная акустическая и электрическая гитары Пейджа наложены равномерно, а Плант просто открывает свое разбитое сердце и кричит, словно посвящая все это любимому сыну. «То полотно твое, а моя рука вышивает время, — поет он, и в его голосе отчетливо различимы рыдания. — Его сила, что покоится внутри. В нас же огонь — все тепло, что возможно найти. Он перо на ветру…» Даже неоклассическое соло на синтезаторе в середине не портит настроение — вскоре оно станет клише 80-х в их страсти к оркестровому синтетическому звучанию. Пейдж впоследствии раскритиковал *'All My Love'*: «Я мог представить себе людей, делающих волну, и мне не хотелось идти в этом направлении дальше». Но эта композиция была одной из всего лишь двух (вместе с *'In the Evening'*), которые могли сравниться по качеству с ранними, гораздо более великими альбомами Zeppelin.

Заключительный трек альбома *'I'm Gonna Crawl'* был того же сорта, хотя в музыкальном плане и представлял собой некую сборную солянку из отдававшегося эхом вокала и головокружительных гитарных партий, напоминавших об Элвисе в его самый мелодраматичный период, словно эхо шагов по аллее вдоль ускоряющейся реки клавишных, которые запевали эту песню. Блистательное блюзовое соло Пейджа — раскопанное в каком–то темном уголке его одурманенной души — практически искупает отсутствие у него других идей для этого альбома, а душераздирающие слова Планта на этот раз обращены не к его потерянному сыну, а к его жене, только что родившей ребенка, который, как он, похоже, предполагает, станет ключом к их освобождению от боли, которая никогда их полностью не покинет, но, возможно, будет лучше понята со временем. И любовью.

Во время стокгольмских сессий были записаны также еще три трека, которые в итоге не вошли в альбом. Два из них, *'Ozone Baby'* и *'Wearing and Tearing'*, были неловкими попытками возродить классический звук Zeppelin с депрессивной и дурманящей энергией новой волны, обделявшей группу своим вниманием. Первый трек, полный выражений вроде «а не хочешь ли ты?», что было *lingua franca* раннего британского панка, изобиловал неумелыми попытками Планта создавать панк–фразы, пока другие участники силились привести их в порядок. Второй трек, который так радовал и Пейджа, и Планта, что они думали о выпуске его в качестве одиночного сингла, что раньше казалось кощунственным, а теперь стало необходимым условием

настоящего панковского протест–альбома, был ничем иным, как переработанной версией *‘Train Kept A-Rollin’,* и снова демонстрировал, что группа пытается вернуться назад, стараясь сдержать свою естественную склонность к выходу за пределы и прорыву к новым горизонтам, — а хриплый голос Планта там звучал ужасно измученно. Третий трек, *‘Darlene’*, был лучшим из второсортных и восходил к ранней, более легкой, допанковской эре, когда рокеры катились вперед неосознанно, а девушек действительно звали Дарлин, и они на самом деле танцевали в своих «тесных платьях».

В итоге *In Through the Out Door*, получивший такое шуточное и печально пророческое название [Сноска: *In Through the Out Door* (англ.) — «Вход через выход». — Прим. пер.], оказался посредственной мешаниной полуготовых идей и вымученных из последних сил попыток что–либо сделать. Вместо задумывавшегося изначально грандиозного заявления, которое бы и проучило панков, и подчеркнуло творческое здоровье группы, он стал просто отражением того, где находился каждый из четырех участников Zeppelin в тот момент, когда создавалась музыка, — в унынии. А, как однажды сказал Пейдж, он и надеялся, что каждый из альбомов Zeppelin будет точно показывать, где находится группа, но в этом случае отражение получилось болезненным. Даже лучшие композиции — *‘In the Evening’, ‘Fool in the Rain’, ‘All My Love’* — звучали грустно и удрученно. Вечеринка закончилась, но никто еще не хотел уходить. «Не думаю, что это действительно была пластинка Led Zeppelin, — сказал мне Плант в 2005-ом. — Ее записали мы вчетвером, но, думаю, она не была настолько зеппелиновской, насколько могла бы быть — по множеству разных причин».

Этот альбом стал, определенно, наименее впечатляющим представлением Джимми. Его игра по–прежнему держала высокую планку, но демонстрировала заметно малое количество новых интересных идей, словно он вернулся к тем временам, когда играл на сессиях, — но теперь для его собственного альбома. Там не было даже являвшегося до той поры практически обязательным блюзового заимствования. Ближе всего к этому он подобрался, переработав несколько тем из своего драгоценного саундтрека к «Восходу Люцифера» в зловещее музыкальное вступление для *‘In the Evening’* (первую строчку которой Плант украл из *‘Tomorrow’s Clown’* Марти Уайлда, в чем сам впоследствии сознался). Выступление Пейджа в качестве продюсера было еще менее впечатляющим: звук *In Through the Out Door* местами очевидно ужасен, а жуткое сведение вокала в *‘In the Evening’* особенно бросается в глаза — как раз тогда, когда от него

потребовалась помощь, голос Планта теперь показывал всю потрепанность долгих лет гастрольной жизни вместе с побочными эффектами огромного количества сигарет, наркотиков и — да — горя.

«Это был переходный период, — небезосновательно утверждал Джонс. — Шанс увидеть, что еще мы можем делать. Следующий альбом был бы еще более интересным, если бы мы последовали в этом направлении». Говоря об альбоме вскоре после его выхода, Пейдж был, как обычно, настроен более оптимистично. «Не то чтобы мы почувствовали, что надо изменить нашу музыку в соответствии с происходившими изменениями, — сказал он, обходя стороной вымученные попытки усовершенствовать звук в *'Ozone Baby'* и *'Wearing and Tearing'*. — Там нет треков в ритме диско и всего такого…»

Миксы для альбома были подготовлены в Стокгольме после рождественских каникул, и единственным, что откладывало релиз *In Through the Out Door*, оставалась необходимость прийти к соглашению о том, как лучше его продвигать. Плант все еще переживал при мысли об участии в длинных турах — решительно отрицая даже только предполагаемое возвращение в Америку, — и Грант выжидал, прежде чем разработать определенный план. Технически, в любом случае необходимо было сделать еще многое: надо было принять решения о конверте — для разработки идей снова привлекли Hipgnosis — и о том, выпускать ли отдельный сингл. Плант упорно выступал за выпуск *'Wearing and Tearing'*, на второй стороне которого могла бы выйти *'Ozone Baby'* или *'Darlene'*, а Пейдж считал, что лучше будет просто выпустить все три композиции на мини–альбоме — что было бы еще одной ретро–идеей в угоду этой Новой Волне. В итоге ни одно из этих предложений не было принято, так как внимание переключилось на организацию второго «возвращения» группы за два года при помощи нескольких гигантских концертов на открытом воздухе в Англии — в Нэбворте. Идею эту предложил человек, который организовывал для них два выступления на Батском фестивале и десять лет назад помог раскрутить группу в Британии, — Фредди Баннистер.

Баннистер организовал первый Нэбвортский фестиваль, ставший теперь ежегодным, в 1974 году, и Грант изначально договорился о том, что хедлайнерами на нем станут Zeppelin, но утечка информации в музыкальную прессу привела к ссоре с Баннистером, которого он ошибочно обвинил в умышленном разглашении новостей, и группа тотчас отказалась от участия в проекте. С тех пор Баннистер каждый год безуспешно пытался вернуть Zeppelin. «Но время всегда было неподходящим, —

говорит он. — Поэтому в итоге мы договаривались с кем–нибудь другим». За прошедшие годы «кем–нибудь другим» становились в том числе Pink Floyd, Genesis и The Rolling Stones. Изначально на 1979 год Баннистер планировал договориться с The Eagles, в то время пребывавшими на пике своей популярности. Также он рассматривал возможность еще одного появления Pink Floyd. «Но потом в музыкальной прессе стали появляться все эти новости о том, что Zeppelin выпускают новый альбом, первый за три года, и я подумал — почему нет? Давайте дадим им новый импульс…»

В попытке привлечь внимание Гранта Баннистер написал ему, предложив Zeppelin выступить с концертами в две последовательных субботы — 4 и 11 августа. Такого никогда ранее не делалось в Нэбворте, что подчеркивало представление о Zeppelin как о самой значительной группе в мире. Он также решил удвоить все свои прежние финансовые предложения. Через несколько дней Грант позвонил ему. Джи по–прежнему ломал голову, как продвинуть новый альбом Zeppelin, не имея возможности послать группу на гастроли, и предложение Фредди наконец–то поступило вовремя, поэтому они договорились встретиться в Horselunges на той же неделе. Баннистер вспоминает, что был поражен всем охранным камерам и прожекторам, которые были установлены на поместье Гранта с момента его прошлого визита, состоявшегося несколькими годами ранее. Гранту понравилась идея с двумя субботами, но он все равно считал, что промоутер предложил слишком мало. Джи хотел миллион фунтов, как он сказал. Фредди сомневался, но в итоге согласился, что более высокая, чем обычно, цена билетов в 7.50 фунта (на два фунта больше, чем брали за концерт Genesis годом ранее) может сделать это условие «выполнимым» — допуская, конечно, что билеты на оба шоу будут полностью распроданы. Баннистер рассчитывал, что, учитывая, что площадь кневбортского поля составляет 36.4 акра, а примерная вместимость — 4000 человек на акр, или около 290 000 людей за оба уикенда (как оказалось, цифра эта была преувеличена), после выплаты огромного жалования Zeppelin, налогов, стоимости аренды оборудования, расходов на две афиши, агентских комиссионных, стоимости аренды площадки Дэвиду Литтону Коббольду, чья семья владела нэбвортским дворцом, зарплат огромному количеству работников, которых необходимо нанять на оба уикенда, и прочих расходов (на рекламу, кейтеринг, транспорт, отели и т. д.) останется еще достаточно, чтобы «ему самому в конце концов урвать свой довольно привлекательный кусок».

Однако в этих расчетах не учитывалось, что ни одна

кневбортская афиша никогда не привлекала более 100 000 зрителей — таким было количество зрителей, купивших билеты на концерт The Stones в 1976 году. У Zeppelin были хорошие шансы на то, чтобы побить это число, ведь это шоу должно было стать их первым выступлением в Британии с концертов в Earl's Court четырьмя годами ранее и первым представлением в мире с момента оклендского фиаско 1977 года. Смогут ли они выступить две субботы подряд, было вопросом. Жаждущий уговорить Гранта на организацию концертов, Баннистер был достаточно сообразителен, чтобы согласиться на выплату безумного гонорара «исключительно из понимания», что они выступят со вторым концертом, только если все 145 000 билетов на первый будут раскуплены. Отсюда пришло и решение, о котором он впоследствии пожалел, изначально рекламировать только одно шоу. Как обычно с Грантом, сделка была заключена рукопожатием. И об этом Баннистер тоже горько пожалеет впоследствии.

По крайней мере на первый взгляд, 1979 год начался для участников Led Zeppelin более позитивно, чем любой из годов, начиная с 1975-ого. В январе Морин Плант родила еще одного сына, которого назвали Логан Ромеро, а в рукаве у группы были анонсированный новый альбом и два маячивших на горизонте гигантских шоу по случаю их возвращения, и, несмотря на предсказуемо скептический прием, оказанный им увлеченной панком британской музыкальной прессой («Манера, в которой постоянно подают себя старые пердуны Led Zeppelin, превратила название группы в синоним необоснованной чрезмерности», — провозгласил журнал NME), Пейдж снова был в Лондоне и давал интервью впервые за четыре года. Попивая пиво и одну за другой куря сигареты Marlboro, он сидел в офисе Swan Song и хвастался, что получает письма от фанатов Новой Волны, которые «заинтересовались актуальным музыкальным контентом и захотели сделать шаг вперед, открыв тем самым группы вроде нас», и что новый альбом продвинул группу в музыкальном плане достаточно, чтобы «разглядеть новые горизонты», но выступление в Кневборне будет при этом «значительно более важным», потому что «альбом — это твердое заявление, на которое всегда можно ссылаться, а кневборнское шоу будет иным». После Кневборна будут еще концерты, — поспешил он заверить публику, — хотя и «не обязательно в Англии». Вместо этого, словно вспомнив о давно забытых планах 1975 года посетить с гастролями «новые точки на карте», они теперь раздумывали о том, чтобы «сыграть на Ибице… просто чтобы попробовать представить новые идеи, риффы, аранжировки и песни».

В попытке подчеркнуть собственную правильность и отвести внимание от длительного периода апатии, обусловленной наркотической зависимостью, который последовал за катастрофическим окончанием тура 1977 года, Пейдж также указал на собственную вовлеченность в шотландскую региональную политику, заметив, что он поддержал использование сырья для постройки мола в бухте — часть программы по воссозданию местных рабочих мест, — лично присутствовав на церемонии открытия сооружения. Он признал, однако, что на выборах 1979 года голосовал за тори, что привело к власти Маргарет Тэтчер — настоящее предательство по отношению к политизированному панковскому миру конца семидесятых, — хотя и настаивал, что сделал это «не только ради налоговых послаблений… Я просто не мог проголосовать за лейбористов. Они провозгласили, что хотят национализировать СМИ — так как же их было бы критиковать?» На тот факт, что британские медиа и так находились под контролем партии консерваторов, он не обратил внимания. Но в то время, как он признался, будучи молодым предпринимателем–мультимиллионером, он голосовал за консерваторов, как поступил и на предыдущих выборах.

Между тем, ситуация с планировавшимися нэбвортскими концертами протекала даже близко не так гладко, как предполагали Питер Грант или Фредди Баннистер. Несмотря на то что анонс первого нэбвортского шоу был сделан Бобом Харрисом в эфире *The Old Grey Whistle Test* (которая в то время была самой уважаемой еженедельной музыкальной программой британского телевидения, ориентированной на альбомы), а спустя неделю афиши появились в музыкальной прессе, первоначальный спрос на билеты был настолько более скромным, чем ожидал Баннистер, что второе шоу теперь представлялось маловероятным. Также состоялись продолжавшиеся двадцать шесть часов запутанные переговоры между Грантом и руководителем компании Showco Джеком Келмсом, предметом которых стало согласование бюджета на звук, свет и другие необходимые приспособления — как, например, лазеры, которые хотел Джимми и которые нужно было привезти из самой Америки, — и во время них Грант «подпитывал себя длинными дорожками кокаина и время от времени могадоном, чтобы сохранять равновесие», как вспоминает Баннистер.

Промоутер также столкнулся с неожиданными проблемами, договариваясь с группами, которые должны были выступать на разогреве. «Казалось, никто не хотел играть с Led Zeppelin. Именно тогда, несколько запоздало, я и стал понимать, какой

репутацией пользовалась группа из–за своего эгоистического поведения». Получив отказ от Джей Джея Кейла, Little Feat, Roxy Music и Иэна Дьюри с The Blockheads, в итоге Баннистер заполучил — по восходящей-Chas and Dave, The New Commander Cody Band, South Side Johnny and The Asbury Jukes и Utopia Тодда Рундгрена. Едва ли этот состав мог назваться самым увлекательным даже по стандартам семидесятых, но это было лучшее, что смог организовать Баннистер. (Грант предложил Fairport Convention, которые согласились, но могли выступить только на первом шоу.)

Группу держали в блаженном неведении о неожиданных затруднениях с продажей билетов. Более того, Пейдж по–прежнему полагает, что шоу в Нэбворте было огромным успехом, доказательством, что группа сильна, как никогда. «Все говорили: «О, они значительнее в Штатах, чем в Англии“, — и все такое, — сказал он мне в 1999 году, добавив, что он ни на мгновение не сомневался, что все билеты на оба концерта будут распроданы. — Вообще–то я всегда был уверен в себе. Все остальные говорили, что второе выступление не состоится, но я точно знал, что оно будет, в этом не было сомнений».

На самом деле сомнения в то время были довольно существенными. К началу июля на первое шоу было продано всего лишь немногим более 115 000 билетов, куда меньше тех 150 000, которые Баннистер считал самым минимумом для запуска рекламы второго концерта. Но Грант был непреклонен. Он сказал группе, что они выступят с двумя концертами, и не был готов сообщить им, что второго представления не состоится, так как они не могут продать достаточное для этого количество билетов. Это было вопросом чести — единственного, что сохранилось у Гранта на этом опасном этапе игры. В результате Пейдж до сих пор настаивает, как он сказал мне, что «там было больше [зрителей], чем было официально зафиксировано» и что, как следствие, «нам заплатили лишь частично… Питер Грант сказал мне и всей группе, что Фредди Баннистер не сдержал свое слово».

В реальности же, в последней отчаянной попытке простимулировать интерес публики Баннистер объявил, что билеты на первое шоу распроданы, но на следующий уикенд запланирован второй концерт, чтобы предоставить остальным желающим увидеть Zeppelin. Чтобы дать толчок продажам билетов на второе шоу, он взял 15 000 заявок на билеты на первое выступление — что сократило количество проданных билетов на первый концерт до всего лишь 100 000 — и отправил им билеты на второе представление вместе с письмом,

гарантирующим возврат денег в случае, если у зрителей не будет возможности посетить его. К сожалению, большое количество разочарованных фанатов потребовали возврата денег. «Мы не учли, что множество людей уже распланировали свои отпуска», — говорит он сейчас. Опасаясь худшего, Фредди собрал всю свою смелость и позвонил Джи, чтобы сообщить, что второе шоу придется отменить. Но Джи с этим не согласился. Пообещав, что они «сочтутся», он убедил Баннистера не отменять второй концерт — что промоутер посчитал пересмотром их гонорара. Грант также пообещал уделить со своей стороны «огромное внимание», чтобы помочь увеличить продажи билетов на второе выступление, что вылилось в итоге в согласие на участие в нем The New Barbarians, временной группы Ронни Вуда, в состав которой входил Кит Ричардс.

За несколько недель до первого концерта Ричард Коул позвонил Баннистеру, сказав, что группа хочет осмотреть место его проведения. В частности, Пейдж хотел взглянуть на реликвии романиста Эдварда Балвера — Литтона, также известного своим интересом к оккультизму, который был одним из предков владельца Нэбворта Дэвида Литтона Коббольда. Во время визита Сторм Торгерсон сделал их фотографию для афиши фестиваля. «Рядом с ним стояла обнаженная молодая женщина, демонстрировавшая все свои прелести, которую Сторм привел туда, видимо, чтобы группа забыла о наличии камеры, — вспоминал Баннистер в своих мемуарах *There Must Be a Better Way*. — Были слухи, что среди множества фотографий, сделанных в тот день, была и одна пикантная фотография Пейджа со спущенными штанами, но, к сожалению, мне так и не удалось найти доказательства этого». Фотографии впоследствии были отретушированы, и вместо облачного неба фоном было наложено солнечно–голубое небо Техаса.

In Through the Out Door планировалось выпустить до нэбвортских концертов. Но задержки с изготовлением обложки — опять же — отложили релиз до 15 августа, что было четырьмя днями позднее второго шоу. За дизайн снова отвечала студия Hipgnosis, и альбом должен был выйти в целых шести разных конвертах, изображавших разные вариации одной и той же сцены в баре в Новом Орлеане, где мужчина в шляпе, костюме и галстуке устало смотрел на потертую барную стойку, а напитки ему подавал татуированный бармен в майке. На заднем фоне за пианино сидел старый темнокожий мужчина, а темнокожая женщина среднего возраста смеялась, держа в руке напиток, в то время как на закрытое ставнями окно облокотилась молодая шлюха–мулатка в обтягивающем платье, на лице которой было

написано полное безразличие. Фотография на каждом конверте была обработана сепией, которую разрезал цветной участок, напоминающий мазок кисти — «словно вы смотрели в бар через пыльное окно, и этот мазок находился как раз там, где вы протерли стекло рукавом, чтобы заглянуть внутрь», — объяснил Сторм Торгерсон. На внутреннем бумажном конверте, в котором лежала пластинка, были два черно–белых рисунка — сцен до и после, — разбитого стакана, пепельницы, сигарет и зажигалки, изменяющие цвет при соприкосновении с водой, идею которых Джимми позаимствовал из раскрасок своей дочери Скарлет (впрочем, к счастью, не ту, что представлена на современной CD-версии). Забавно, что финальным штрихом подготовки стало помещение каждой пластинки в простой конверт из коричневой бумаги, на который почтовым штемпелем были нанесены названия группы и альбома. По–видимости, это служило для того, чтобы не дать покупателям возможности заранее понять, какой именно из шести конвертов они приобретают, что было понятной для посвященных шуткой Торгерсона, «сытого по горло», по его словам, «заявлениями группы и лейбла о том, что им неважно, что будет на обложке, поскольку альбом Led Zeppelin все равно будет продаваться. Питер Грант сказал, что мы можем положить его хоть в конверт из коричневой бумаги — и его все равно раскупят. Мы так и сделали — и он оказался прав!»

Действительно, за двое суток с момента начала продаж в Америке было распродано более миллиона копий *In Through the Out Door*, и он сразу же занял первые строчки в хит–парадах Британии и Штатов. За несколько следующих месяцев в Америке будет продано более пяти миллионов копий, и серьезные деятели музыкального бизнеса теперь говорили, что он «практически в одиночку спас американскую музыкальную индустрию», которая испытывала серьезный застой в продаже пластинок после шквала гораздо более узко ориентированных на конкретную нишу контрактов Новой Волны, которые за предыдущие полтора года заключили все основные звукозаписывающие компании. По словам писателя Стивена Дэвиса, по крайней мере в Америке панк и Новая Волна были «для тупиц и недоумков», в то время как Zeppelin все еще представляли, как выразился другой американский журналист Дэвид Оуэн, «неуловимое постоянство больших денег, быстрых машин и престижа».

В Британии рецензии на *In Through the Out Door* были столь же красноречивы, но гораздо более неодобрительны. Даже Sounds — который вместе с Melody Maker оставался единственными музыкальными изданиями, все еще продолжавшими представлять хард–рок и хеви–метал в позитивном свете, — теперь опустил

свой молот на Zeppelin. Под заголовком «Закрой дверь, погаси свет» разгромная рецензия постоянного автора журнала, рок–эксперта Джеффа Бартона, который присудил альбому лишь две звезды, оканчивалась несколько грустно, и даже пророчески: «Я не рад сообщать это, но этот динозавр вымер». Вполне ожидаемо Грант был в ярости. Уже отобрав у Sounds право иметь собственную палатку на фестивале в Нэбворте, теперь он приказал звукозаписывающей компании отказаться от любой рекламы этих концертов на страницах журнала. Но, как вспоминает теперь бывший в то время редактором Sounds Алан Льюис: «То поколение групп было тогда в такой немилости, что нас это не особенно волновало. В былые дни ты бы на все пошел ради интервью с Джимми Пейджем, но в 1979-ом вершина для них уже была позади. К тому времени тон задавали группы вроде AC/DC и Blondie — по крайней мере, они были на наших обложках. Мы точно не потеряли бы покой и сон из–за Zeppelin».

Сами нэбвортские концерты были странными, вынужденно триумфальными, периодически блестящими, но чаще беспорядочными. В конечном счете, они были полны событий, но не по одной и тех причин, на которые надеялась группа, а из–за грандиозного пускания пыли в глаза как тогда, так и в последовавшие за этим десятилетия. Сейчас о них вспоминают как о наиболее успешных и посещаемых фестивальных шоу семидесятых годов, при этом крайне неточно указывая количество зрителей. В реальности же, если первый концерт посетило приличное и даже беспрецедентное по нэбвортским стандартам число человек, составившее примерно 104 000, то второе выступление было полным провалом — присутствовало всего лишь 40 000 зрителей, весь день шел страшный дождь, а атмосфера была и того страшнее.

После двух подготовительных концертов, состоявшихся в Копенгагене, группа на вертолете прилетела на первое шоу, пребывая в таком волнении, что ее участники едва могли разговаривать друг с другом, не удостоив вниманием ни других артистов, выступавших в тот день, ни даже собственных гостей, пришедших за кулисы. К сету, с которым они путешествовали по Америке двумя годами ранее, было добавлено только два новых номера — *‘In the Evening’* и *‘Hot Dog’*, — и не само представление заставило их нервничать, а тяжесть той истории, которая теперь, по их ощущениям, преследовала их, замедляя их шаги. Не только толпа, но и все те, кто находился за кулисами, были чрезмерно возбуждены от перспективы увидеть первый концерт Zeppelin на британской земле за последние четыре года. В специальном месте сбоку от сцены, отведенном для всех гостей Гранта и группы,

сидел Ахмет Эртегун. Действительно, казалось, что будущее группы не определено. Роберт Плант, например, уже не был уверен, что группа достаточно сильна, чтобы склонить чашу весов в свою сторону. «Я не верил, что могу сделать что–либо достаточно хорошее, чтобы удовлетворить ожидания людей, — впоследствии сказал он. — Мне понадобилась половина первого концерта, чтобы осознать, что я был там и что происходило вокруг. Я потерял голос от переживаний».

Для Фредди Баннистера день начался плохо. Тем утром «довольно сконфуженный» Ричард Коул пришел в штаб фестиваля и «настоял», чтобы Баннистер подписал отказ от прав на съемку мероприятия. Все еще обиженный на неодобрительную реакцию на The Song Remains The Same тремя годами ранее и весьма опасаясь, что Плант сдержит свое слово никогда больше не гастролировать по Америке, Грант понял, что для продвижения группы может потребоваться запуск Плана Б, а потому он нанял режиссера Майка Мэнсфилда — чье еженедельное поп–шоу Supersonic стало ответом коммерческого телевидения на старую программу BBC Top of the Pops, — чтобы тот отснял нэвортские выступления для нового полнометражного фильма, который планировала сделать группа. В силу этого Баннистер согласился дать разрешение на съемку фестиваля более чем дюжиной камер и размещение съемочной группы на площадке. Как организатор Нэвворта, Баннистер мог ожидать некоторого гонорара или отчисления с любого фильма, снятого на фестивале и вышедшего в коммерческий прокат. Однако принципиально он был не против отказаться от собственных прав — за соответствующее «вознаграждение». Когда Коул сообщил ему, что он должен сделать это за королевскую сумму в «один шиллинг» (пять пенсов), Баннистер был возмущен не только оскорбительно смехотворным предложением, но и агрессивной манерой, в которой оно было преподнесено. «Гуляй! — сказал он Коулу. — Черта с два!» Но Коул настаивал, сообщив, что предложение исходит от Гранта, а учитывая «настроение, в котором Питер пребывает в эти дни, его и правда лучше не злить». В результате Баннистер подписал отказ, понимая, как он говорит теперь, что «мерзость Гранта» станет и его погибелью. «Если бы он дал мне 250 фунтов, соглашение было бы в целом легально. Однако люди отказываются от своих прав за пять пенсов лишь под давлением, как и произошло в моем случае, а впоследствии мне рассказали, что это делает документ недействительным».

Концерт начался с *‘The Song Remains The Same’*, а закончился тремя часами позже на *‘Stairway to Heaven’*, слова которой Плант перемешал так — кое–кто утверждал, что намеренно, — что

никто из толпы не мог узнать ее в том напряжении, которое кружило над сценой, как гигантская пирамида зеленых лазеров, окружавшая Пейджа при исполнении его номера со скрипичным смычком, теперь служащего вступлением к *‘In the Evening’*. Бас–гитара Джонси даже не была подключена во время первых трех песен (из–за технической проблемы, устранение которой заняло время). А когда Плант посреди первого концерта разразился сбивчивой речью, закончившейся словами: «Мы больше никогда не поедем в Техас… но поедем в Манчестер», — он говорил, наблюдая за стоявшим за кулисами Грантом. «Он был в плохом настроении», — сказал Джи.

По мнению Джимми Пейджа, однако, выступления были великолепны. «Первое шоу было особенным, — сказал он мне в 1999 году. — Помню, как зрители пели ‘You’ll Never Walk Alone’ [пока группа снова появлялась на сцене, чтобы выступить на бис]. Я имею в виду, что это было очень… чрезвычайно эмоциональным моментом, понимаете? Это было действительно невероятно, потрясающее ощущение — и столько эмоций. Поверьте, на глаза наворачивались слезы…» Еще одним теплым воспоминанием того концерта, по его словам, стал в то время тринадцатилетний сын Джона Бонэма Джейсон, который во время проверки звука сидел за установкой своего отца и колотил по барабанам. «Мы играли *‘Trampled Underfoot’*, я сконцентрировался на своей гитаре, а потом обернулся и обнаружил, что за барабанами Джейсон! Джон просто мог выйти вперед и проверить звук ударных. Я помню, как Джейсон играл, а Джон просто стоял рядом, улыбаясь».

За кулисами и в VIP-зоне собрались представители все тех же панк–групп, которые последние три года освистывали группы вроде Zeppelin: Стив Джонс из Sex Pistols, Мик Джонс из The Clash, Крисси Хайнд из The Pretenders… Нельзя сказать, что Джимми, по его же словам, обратил на это внимание. «Честно говоря, я не с кем не общался. Я провел большую часть времени в одиночестве, настраиваясь на концерт. Даже с другими группами, которые тогда играли — Кит и все остальные… То есть я люблю Кита, но помню, что даже не увиделся с ним». Среди зрителей также была молодая группа под названием Def Leppard из Шеффилда. Они посмотрели первое шоу и решили, как впоследствии рассказал мне гитарист Стив Кларк, что «только что стали свидетелями Второго Пришествия», после чего отправились обратно в Шеффилд и прямо на следующий день подписали свой первый контракт на запись с Phonogram Records. Годы спустя Роберт Плант оглядывается на нэбвортские выступления и вздыхает. «Хотя предполагалось, что мы главные преступники и настоящие развратники, повсюду устраивающие дебоши, Содом и Гоморру,

мы более твердо стояли на земле, чем многие люди вокруг. Но вы бы этому не поверили, увидев нас важно расхаживающими по Нэбворту, ведь Нэбворт был громким, невероятным событием. Я объезжал территорию в ночь нашего первого концерта — мы отправились вместе с несколькими ребятами на джипе, — и увидел, что люди повалили каменные колонны вместе с прикрепленными к ним железными воротами, желая пораньше попасть внутрь. Эти ворота стояли там с 1732 года, а они просто повалили их. Фестиваль был феноменально могущественным событием».

Однако большего ожидали от второго шоу, которое должно было состояться неделей позже. Но этого не случилось. Отступив от собственного обещания «счесться» с Баннистером, несмотря на скромные продажи билетов, Грант теперь требовал, чтобы группе заплатили полную сумму — на основании того, что, как сообщила промоутеру бухгалтер Гранта Джоан Хадсон, «в прошлую субботу на первый концерт пришли 250 000 человек, так что, само собой, у вас теперь полно денег, чтобы полностью оплатить второе выступление группы». Более того, Джи хотел получить деньги сразу, авансом перед вторым шоу. Шокированные, Фредди вместе со своей женой и бизнес–партнером Венди потребовали личной встречи с Грантом, которая была официально назначена в Horselunges на следующий день. Но Грант вел себя, подобно «персонажу из фильма Тарантино», и встреча быстро переросла в угрозы физической расправы. Убежденный в том, что Баннистеры лгали ему о количестве зрителей, посетивших первое шоу — Фредди настаивал, что было продано не более 104 000 билетов, а Джи придерживался собственного мнения о «четверти миллиона», — Джи неожиданно «вскочил и начал размахивать кулаками» перед лицом «едва не плачущей» Венди. ««Не умничай тут у меня!“ — орал он».

Опасаясь за собственные жизни, Баннистеры после этого встали и немедленно покинули особняк. Но худшее было впереди. На следующий день к ним домой заявился американец, заявивший, что он представляет Гранта и группу. Он был одет в «черный костюм, черную рубашку и темные очки» и выглядел, по словам Фредди, как «типичный мафиозный громила». «Хотя, думаю, он мог быть просто частным детективом — тогда ходили эти слухи о «людях из Майами“. После разговора он просто сидел в огромной черной машине с тонированными стеклами, припаркованной недалеко от дома. Это было очень печально». С ним также был «довольно жалкий англичанин, которого представили как бывшего начальника городской полиции». Эти двое утверждали, что располагают аэроснимками первого

концерта, которые проанализировали ученые из NASA, «подтвердив, что там присутствовало четверть миллиона людей». Теперь, сидя за обедом в ресторане, Фредди смеется над своими воспоминаниями. «Так и было, правда! Что за вздор! Даже если бы это было правдой, как же, черт возьми, четверть миллиона человек могла поместиться на тридцати с небольшим акрах? Им бы пришлось стоять друг на друге».

Дело не было исчерпано и сейчас, и на следующий день — за двое суток до второго концерта — Грант лично появился дома у Баннистеров в компании американца и «здоровенного громилы», представленного как их шофер, но, очевидно, по мнению Фредди, взятого с собой «для устрашения». Грант, однако, был более сговорчив, чем ранее и, продолжая настаивать, что он по–прежнему не верит, что на первом нэбвортском шоу могло быть менее четверти миллиона зрителей, сказал, что готов сократить гонорар Zeppelin, чтобы дать Баннистерам возможность оплатить выступления остальных заявленных в афише групп. Но с одной оговоркой: он берет на себя руководство концертом и ставит на ворота своих «людей». Фредди был «в ярости», но согласился. «Не думаю, что у нас был выбор, — говорит он теперь, — и, честно говоря, к тому времени я уже был сыт всем этим по горло. Я просто хотел, чтобы все закончилось».

Даже несмотря на то, что количество зрителей составляло, по подсчетам Фредди, «примерно треть» от тех, что посетили шоу неделей раньше, в техническом отношении второе выступление Zeppelin должно было стать лучше — группа отчасти справилась с нервами. Однако в сравнении с первым представление было бессвязным, а настроение стало гораздо менее жизнерадостным. Как годы спустя сказал мне Джимми: «Тот второй концерт был ужасен. Само шоу было очень хорошим, но первое его явно превосходило». Также странная атмосфера царила среди зрителей и за кулисами. Шел проливной дождь, и говорят, что The New Barbarians отказались выходить на сцену, пока им не заплатят, что вызвало длительную задержку. Когда к вечеру Джоан Хадсон подтвердила, что общее число проданных на мероприятие билетов не превышает 40 000, предсказанных Фредди, «вместо того чтобы прояснить атмосферу, это, похоже, только усугубило ситуацию» — Грант пришел в ярость, не желая соглашаться с ужасной правдой. Годы, пролетевшие между теми пятью концертами в Earl’s Court, билеты на которые были полностью распроданы, и этими двумя полупустыми шоу в Нэбворте, отрицательно сказались не только на самих участниках группы, но и на всей этой истории. Мир не останавливался, чтобы подождать, пока зарастет нога Роберта Планта или затянутся его

сердечные раны, и не демонстрировал терпения, пока Пейдж, Грант и Бонэм погружались каждый в свой собственный наркотический ад. Более того, рок–музыка показала, что уже была вполне готова идти дальше без Led Zeppelin. Оказавшись далеко не тем триумфальным возвращением, которое представляли себе Джимми и Джи, Нэбворт прозвучал для группы первым мрачным ударом похоронного колокола. С этого момента начался закат Zeppelin…

«Все это было так досадно, — говорит теперь Фредди Баннистер, — и так бесполезно. Когда я познакомился с Питером, наряду с его врожденной проницательностью и природным обаянием у него были свои взгляд и вкус, не соответствовавшие его простому происхождению. Я уверен, что он бы добился успеха практически в любой деятельности, которую бы мог предпринять, не только в музыкальном бизнесе, но, например, как международный продавец антиквариата и предметов искусства. Но с течением времени он изменился. Наркотики изменили его, успех изменил его. Если бы я знал это, я бы не стал организовывать последние нэбвортские концерты…» Он останавливается, вздыхая.

Это удивительно философская позиция для того, чьи дела с Грантом и Zeppelin, как он сам теперь признает, «по сути разрушили [его] бизнес». Концерты Zeppelin в Нэбворте стали последними для них с Венди в качестве промоутеров. Спустя месяц американец потребовал еще одной встречи, на этот раз в Лондоне, в отеле «Дорчестер», на которой он попросил Фредди подписать заранее подготовленное письмо — впоследствии опубликованное на страницах Melody Maker, — освобождающее Гранта и группу от ответственности за любые отрицательные последствия нэвбортских концертов. Повсюду стали распространяться новости о дрянной атмосфере в группе, и, как впоследствии написал Баннистер, после отложенных тюремных сроков, которые Грант, Коул и Бонэм получили за свое участие в оклендском инциденте, «у них могли возникнуть трудности с получением американского разрешения на работу, если бы я поднял слишком много суеты, рассказывая о том, как несправедливо со мной обращались, и это бы усугубило и без того деликатную ситуацию». Опасаясь за свою жизнь — «К тому времени Питер Грант был в таком ужасном состоянии, как психологически, так и физически, что мы думали, что он уже одной ногой в могиле — и не откажется прихватить нас с собой», — он неохотно подписал заявление.

Последний год существования Zeppelin был для группы далеко не лучшим. Всего через два месяца после фестиваля в

Нэбворте в особняке Пейджа Plumpton от передозировки героина умер девятнадцатилетний фотограф по имени Филипп Хейл. Британские газеты лишь вскользь упомянули это — что было бы невероятно, если бы все случилось пятью годами ранее, когда группа была в зените собственной популярности. Теперь, в самом конце десятилетия, ставшего периодом их правления, они были так далеки от радаров прессы, что это событие едва ли удостоилось упоминания за пределами провинциальных газет. Следствие проводилось в Брайтоне, и Пейджу пришлось дать показания: результатом стал вердикт «несчастный случай». Слушания совпали по времени с присуждением премии журнала Melody Maker по итогам читательского голосования, куда были приглашены Zeppelin, забравшие все призы. Может, группе и недоставало популярности, чтобы распродать все билеты на два концерта в Нэбворте, но по–прежнему было более чем достаточно фанатов, готовых за них голосовать. Молодая современная команда Melody Maker была не слишком довольна таким раскладом, но читатели — те, которые могли принимать участие в таких опросах, — отличались от тех, что читали более радикально панковский журнал NME, и по–прежнему хотели, чтобы их рок–боги были длинноволосы и удивительно хороши в игре на своих инструментах. Словно чтобы подчеркнуть это, вся группа, за исключением Пейджа, посетила церемонию — впервые с 1971 года. Плант приехал на своем Land Rover, а Бонзо и Джонси привез шофер на роллс–ройсе, при этом последний нацепил на себя остроумный значок с надписью «Рок против журналистики» (ага, смешно…) Дэйв Льюис, который также присутствовал там, вспоминает, что «они сказали всем, что Джимми был в отпуске на Барбадосе, но на самом деле он был на дознании по делу Филиппа Хейла. Джимми, определенно, вышел сухим из воды…» На последовавшей за мероприятием вечеринке пьяный Бонэм шатался повсюду, крича, что лучшей группой должны были быть признаны The Police, и во весь голос распевая *‘Message In A Bottle’*. Как всегда, Бонзо заботился о том, чтобы никто не забыл о нем в общей суете. 29 декабря того же года все, крому Пейджа, появились на благотворительном шоу UNICEF «Рок за Кампучию» в лондонском Hammersmith Odeon, и отсутствие Джимми снова было объяснено тем, что он «в отпуске». И опять же никто из прессы и глазом не моргнул, особо о них не заботясь…

Последний всплеск их карьеры начнется, когда спустя полгода группа, казалось бы, справившаяся с депрессией, начала трехнедельный тур по Европе, открывшийся в скромном по размерам Westfallen Halle в немецком Дортмунде 17 июня. Этот

тур получил от группы неофициальное прозвище «Конец болтовне». На смену лазерам, огромным экранам, дымовым шашкам и огням пришли абсолютно черный задник, сильно урезанные личные расходы и решение отказаться от длинных номеров, тормозящих шоу, вроде *‘Dazed and Confuzed’, ‘No Quarter’* и *‘Moby Dick’* и даже номера Пейджа со скрипичным смычком — от всего что угодно, что могло быть истолковано постпанковским миром как «болтовня». Даже размер площадок сократился — теперь это были самые маленькие залы из тех, где они выступали с 1973 года. Сценические костюмы группы тоже демонстрировали отчаянные попытки группы осовременить свой облик: пропали расклешенные джинсы и рубашки и пиджаки с открытым воротом, на смену им пришли прямые брюки и классические рубашки, а иногда и узкие галстуки. И все они подстриглись. Все это, однако, дало обратный эффект. Вместо того чтобы выглядеть модно и молодо, Led Zeppelin неожиданно стали казаться очень, очень старыми.

Проблемы, окружавшие их, также были не новостью. Несмотря на сообщения о том, что в музыкальном отношении Бонэм пребывал в отличной форме, после исполнения трех номеров на концерте в Нюрнберге 27 июня он потерял сознание за своей установку, и оставшуюся часть шоу пришлось отменить. А во время всех остальных гастрольных выступлений он едва справлялся с тем, чтобы продержаться до конца. По словам Коула — чья героиновая зависимость уже настолько вышла из–под контроля, что Грант не взял его в тур, — Бонзо принимал героин вплоть до самого начала гастролей. Могли ли последствия отказа от наркотика привести к обмороку в Нюрнберге? Группа так никогда и не подтвердила слухов и не опровергла их. В общем–то, впоследствии Плант сказал мне, что Бонзо прекрасно играл на тех гастролях.

Но он был не в форме, так? — спросил я Планта в 2005 году. «Нет. Он потерял сознание… Я точно не знаю, что случилось. Знаю лишь, что ему пришлось немедленно съесть пятьдесят бананов. У него был недостаток калия. Понимаете, единственной причиной, по которой в турах Led Zeppelin сопровождал доктор, была необходимость постоянного доступа к метаквалону. Поэтому никто никогда не осматривал нас и не говорил: «Слушай, парень, судя по твоему анализу крови, у тебя недостаток минералов“. Сейчас, например, я каждый день принимаю омегу-3, поэтому могу играть в теннис и [хорошо выступать]. Но тогда мы об этом не думали. Тогда было очень, очень много Jack Daniel’s и колы — снова, и снова, и снова».

На предпоследнем концерте тура, состоявшемся в

Olympiahalle в Мюнхене, к Бонзо на сцене присоединился Саймон Кирк из Bad Company, джемовавший с ним в *‘Whole Lotta Love’*. Кирк вспоминал: «В последний раз, когда я видел [Бонзо], он упаковывал маленьких кукол из разных стран, которых он собрал для своей дочери Зое, заворачивая каждую — одну из Австрии, одну из Швейцарии…» Последнее шоу тура состоялось в Eissporthalle в Берлине 7 июля, и группа ответила на панковские обвинения в устаревании, вырезав из выступления «импровизаторский» аспект — который до той поры считался квинтэссенцией живого представления Zeppelin — в пользу более простого подхода: Пейдж добродушно подшучивал над зрителями и — ранее неслыханно — лично объявлял названия песен со сцены.

«Настроение было таким, — рассказывал Джонс писателю Дэйву Льюису, который сам присутствовал на концертах того тура, — давайте добавим остроты, выбросим всю болтовню, посмотрим, что происходит вокруг и заново создадим себя… Казалось, мы с Робертом вместе работали над этим, в то время как остальные занимались другими делами. Досадно бы было просто все прошляпить». Для Роберта главным было показать, что «они чертовски многому научились у XTC и прочих подобных ребят. Я действительно загорелся идеей избавиться от чувства собственной важности и гитарных соло, продолжавшихся часами. Мы все вырезали и больше не исполняли ни одну песню дольше четырех с половиной минут». Или, как он сказал мне несколько лет спустя: «К концу семидесятых настало время злоупотреблений — и это касается не только наркотиков, что, конечно, правда, но и самой музыки. Этот потрясающий взрыв энергии конца шестидесятых ушел из нее, уступив место монстру злоупотреблений, искавшему место, чтобы умереть». А Роберт все еще не хотел, чтобы такая судьба постигла Zeppelin.

Также он по–прежнему старался избежать принятия решения о возвращении в Америку во время того тура 1980 года, зная, что остальные отчаянно желают, чтобы он согласился на это. По дороге домой с европейских концертов он в конце концов уступил, и Грант всего за несколько дней организовал следующие американские гастроли, дав им рабочее название «Led Zeppelin. 1980-е, часть первая». Однако Плант поставил несколько обязательных к исполнению условий: ни одни гастроли не должны разлучать его с семьей дольше, чем на месяц; группа может играть максимум два концерта подряд, после чего следует обязательный выходной; и, как и на европейском туре, следует отказаться от огромных стадионов в пользу более скромных площадок — целью чего было восстановление «контакта» со

зрителями (и, по сути, с ними самими). Грант и остальные покорно подчинились. «Я надеялся, что, раз Роберт со всем справился и пришел в себя, с ним все будет в порядке», — сказал Грант.

Начало тура было запланировано на 17 октября с концерта в Монреале, после чего должны были последовать еще двадцать шоу, кульминацией которых, как предполагалось, будут четыре выступления в Чикаго в ноябре. «Европейский тур прошел под девизом «Давайте сделаем Роберту приятно, потому что он не поедет в Америку“, — говорит Дэйв Льюис. — Однако, как только он согласился ехать в Штаты, все вернулось на круги своя». Он вспоминает, как разговаривал по телефону с довольным Бонэмом и был в офисе Swan Song, когда Джимми просматривал там план нового американского турне. «После всей бессвязности последних пяти лет было похоже, что система снова заработала».

Ну, почти. Теперь о возвращении в Америку паниковал Бонэм. Была ли тому виной расстраивавшая его перспектива очередного отъезда из дома, неясно, но, по словам приближенный к нему людей, в то время он пытался избавиться от героиновой зависимости, принимая лекарство под названием Motival, влияющее на настроение, которое должно было ослабить его потребность в наркотиках. Однако он по–прежнему много пил. Пребывая в таком настроении, он сказал Планту однажды вечером накануне начала репетиций для американского тура: «Хватит с меня ударных. Все играют лучше, чем я. Давай так: когда мы придем на репетицию, ты садись за ударные, а я буду петь».

Первая репетиция была назначена на 24 сентября — обычный день для Рекса Кинга, который привез Бонзо по шоссе M4 с его фермы в Олд — Милл-Хаус, новый особняк Джимми (у реки) в Виндзоре, купленный ранее в том же году за 900 000 фунтов у актера Майкла Кейна. Впоследствии Рекс вспоминал, что Бонзо попросил его остановиться около паба, где тот осушил четыре четырехкратных порции водки с апельсинами и проглотил несколько рулетов из ветчины. «Завтрак», — назвал он это. На репетиции в тот день настроение Джона ничуть не прояснилось, и он жаловался на то, как долго они будут в Америке. Он продолжил пить, до тех пор пока в буквальном смысле не стал слишком пьян, чтобы играть, — что было невиданно в его лучшие деньки. Потом он осушил еще как минимум две больших порции водки и около полуночи вырубился на диване у Джимми дома, где все остановились. Затем ассистент Джимми Рик Хоббс, уже неоднократно становившийся свидетелем этой картины, перетащил его в постель. Хоббс положил бесчувственного

ударника на бок, зафиксировав его несколькими подушками. Потом он выключил свет и оставил Бонзо отсыпаться.

Когда на следующий день после обеда Бонзо все еще не вылез из своего логова, Джон Пол Джонс и Бенджи ЛеФевр пошли его будить. Но комнату заполнял неприятный запах, неподвижное тело Бонзо не реагировало на прикосновения, и в немом ужасе они поняли, что тот был мертв. Вызвали скорую помощь, но было уже слишком поздно. Также приехала полиция, но не заподозрила ничего подозрительного. Парамедики пришли к заключению, что он, вероятно, был мертв уже несколько часов. Роберт Плант незамедлительно отправился на ферму Олд — Хайд, чтобы утешить Пэт, Джейсона и Зое. Джон Пол Джонс вернулся домой к собственной семье, «пребывая в ужасном потрясении». Джимми Пейдж остался в своем доме — уже второй раз менее чем за год кто–то умер под его крышей, — наблюдая из окна, как собиралась группа фанатов Zeppelin, приехавших, чтобы стоять на молчаливом дежурстве у его ворот. Новости уже сообщили по радио, и телефон звонил не переставая, но он не снимал трубку.

В Лос — Анджелесе, где время отличалось от английского на восемь часов, старый приятель Бонзо из Брама, ударник Black Sabbath Билл Уорд тем утром проснулся в ужасном похмелье «после попойки накануне», чувствуя «ломку» вследствие отказа от героина. Билл, за несколько недель до этого ушедший из Sabbath, чтобы провести «последовавший год, сидя в своей комнате и ловя кайф», узнал новость о смерти своего друга Джона Бонэма от собственного драгдилера. «Продавщица травки заходила ко мне каждое утро, принося заранее заготовленное на день количество дури. И однажды она пришла вся в расстроенных чувствах, со слезами на глазах, ведь она была ярой фанаткой Led Zeppelin. Я подумал: «Черт возьми, что происходит?“ Она сказала: «Бонэм умер“. Первая мысль, которая промелькнула в моей голове, была эгоистичной: «Я стану следующим“. Вроде как «Я прямо за тобой, Джонни. Я прямо за тобой…“»

И ты лежишь там, комната вертится, твой разум снова бредит… сельские краски Вустершира, большая деревянная вывеска в стиле ранчо, расположенная у съезда с дороги, одинаковый белый забор по обе стороны длинного и прямого подъезда к ферме, где твой отец сам все отделал деревом, а брат Мик помогал ему с пристройками. Все это окружено сотней акров деревьев, полей, овец, скота. Любимые Пэт, Джейсон и Зое. У твоих ног всегда кошки, твои машины, твоя гордость и радость, все выстроены в линию в переоборудованном сарае. Твои ударные установки и музыкальные автоматы в пабах, эль, сигареты… Дом. Никогда ты

не хотел превратиться в чертового фермера, но потом увидел это место, увидел взгляд Пэт и купил эту ферму.

Планти тоже жил всего в нескольких милях вместе со своими чертовыми козами, которые все поедали, — старые кошелки, называл ты их. Нельзя сказать, что вы часто виделись, когда не работали вместе. Твоими настоящими друзьями были ребята вроде Бива и его жены Вэл — приоденетесь и идете в гости друг к другу на ужин и пару бутылок вина. Тебе нравилось наряжаться в хороший костюм и галстук. Никакого хипповского дерьма, когда ты выходил вместе с Пэт. Она тоже надевала нарядное платье, вы прыгали в машину и ехали в Реддич, чтобы захватить твоих родителей и отправиться в рабочий клуб в Ившеме, а там — купить всем выпить. Однажды вы приехали на белом роллс–ройсе, который ты купил, как только подзаработал деньжат, и, когда вы вышли, какие–то чертовы скинхеды разбили его, вышибив стекла и наплевав на машину, уроды. Больше ты не повторял этой ошибки, но тебе нравилось появляться нарядным и на хорошей машине. Все драгоценности и все такое, под руку с Пэт в бриллиантовых сережках и королевских туфельках, выглядя на миллион баксов, — и твои мама с папой так тобой гордились наконец–то.

Они знали, что все, что о тебе писали в газетах, — неправда. Они знали, что вообще–то ты совсем не похож на козла в котелке, который на сцене орет, как медведь. Все это было элементом шоу. Они знали, что единственная причина, по которой ты так пил, — это потому, что ты ненавидел быть вдали от всех них, ненавидел всю эту чепуху. Они знали, что на всех этих фотографиях в журналах на самом деле не ты, что ты никогда не приближался к групи, не принимал наркотики и не делал всего остального дерьма, в котором тебя обвиняли. Они знали, что ты никогда бы не сделал им больно, что ты любил свою жену, любил своих детей, любил свои корни и свои достижения и что ты сделал все это ради них — и ни для кого больше, никогда…

Слушание дела было назначено на 8 октября 1980 года в коронерском суде Восточного Беркшира. Был вынесен вердикт «смерть в результате несчастного случая»: было установлено, что Джон Бонэм умер, подавившись во сне собственными рвотными массами «вследствие употребления алкоголя» — в объеме, который по расчетам составил сорок порций водки. В результате у него случился отек легких — опухание кровеносных сосудов — из–за переизбытка жидкости и рвоты. Смерть наступила в результате «случайного самоубийства», как они выразились. Джону Бонэму было тридцать два.

Истории о «проклятии Zeppelin» неизбежно снова набрали

силу, и NME забрал приз за самую безвкусную спекуляцию, открыто предположив под заголовком «Последняя гулянка Бонзо», что смерть Бонэма была каким–то образом связана с интересом Пейджа к оккультизму. Лондоская газета Evening News тоже поддержала тему, разразившись заголовком ««ЧЕРНОМАГИЧЕСКАЯ“ ТАЙНА ZEPPELIN» и процитировав анонимный источник, утверждавший: «Роберт Плант и все остальное окружение группы уверены, что занятия Джимми черной магией в некотором роде ответственно за смерть Бонзо и все эти трагедии». Другие шептались, что это, определенно, больше было связано с «плохой кармой» — и этим обвинением Джимми по–прежнему возмущался и годы спустя, когда я затронул в разговоре эту тему. «Меня раздражает, когда вину за что–то подобное возлагают на плохую карму, — сказал он. — Это смехотворно и неуважительно по отношению к семьям, которые это затрагивает». Или, как он сказал в 2003 году Нику Кенту: «Я верю в карму, и очень сильно. Но в жизненном путешествии приходится иметь дело со всем, что встречается на пути. Но это не значит, что ты сам творишь свою карму».

Похороны состоялись двумя днями позже в приходской церкви Рашока в Вустершире. Он был похоронен на том же кладбище, мимо которого он проносился на своей машине в *The Song Remains The Same*. Присутствовало более трехсот человек, включая Гранта и остальных участников группы. Соболезнования также выразили Пол Маккартни, Кози Пауэлл, Карл Палмер и Фил Коллинс. Группа избегала журналистов, но к тому времени они едва разговаривали и друг с другом. Роберт, казалось, воспринял эту утрату тяжелее всех. Сначала его собственные трагедии, потом это — его друг из дома, с юных лет, с тех дней, когда Zeppelin еще не существовало, — и теперь он знал, что никогда больше не сможет туда вернуться. Бив Бивэн сказал мне, что услышал о смерти Бонзо по радио. «Я пытался дозвониться до Роберта или до Пэт, но мы просто не могли никого достать. С этим было очень сложно смириться. Я очень хорошо помню похороны. Это было ужасно. К сожалению, я уже бывал на многих похоронах. Но те похороны, думаю, были самыми ужасными из всех. Церковь была полна народа — все друзья и семья. Я пришел с Джеффом Линном и Роем Вудом. Мы зашли в церковь, но стояли в самом углу, прижатые к стене. Но это был один из самых печальных моментов. В отличие от остальных похорон, на которых я бывал, там не прекращались рыдания и всхлипы. Люди и правда были на грани истерики. Просто без контроля плача и рыдая — почти крича. Не самая приятная обстановка. Все трогало за душу, было чрезвычайно эмоционально. И это доказало — хотя

тогда и не было счастья в том, чтобы наблюдать это, — как сильно по нему будут скучать. Все было невероятно впечатляюще. Вы явно бы расчувствовались. Я довольно эмоциональный человек, поэтому не надо многого, чтобы заставить меня плакать, но я просто разрыдался. Это было ужасно».

Сидя на кухне в подвале Тауэр — Хауса в 2005 году, Джимми Пейдж категорически отказался обсуждать тот день. Вместо этого он провел пальцами по волосам, вздохнул и просто сказал, что «это было страшное время для меня и для его семьи. Это также было огромной потерей для музыкального мира, ведь этот парень был так вдохновенен в своей игре на ударных. Он был молод, да. Но уже тогда он оставил после себя огромный труд». Что же насчет той ночи, когда он умер: было ли что–нибудь, что можно или нужно было сделать, чтобы спасти его? Джимми недобро посмотрел на меня. «Для нас не было в диковинку видеть, как Бонзо напивается и вырубается. Я знаю кучу людей, которые делали то же самое. Может, сейчас это и стало бы поводом для беспокойства. Но тогда для определенного сорта знакомых людей это было нормой. Поэтому однажды — и это все, что я скажу по этому поводу, — он отправляется спать, много выпив в тот день, теряет сознание и валится на кровать — и больше не просыпается. То есть, понимаете, это нечто такое, во что невозможно поверить».

Через несколько недель после похорон группа встретилась с Грантом в отеле Savoy в Лондоне, где Плант, говоря за всех, просто сказал: «Мы не можем продолжать без Бонэма». Были предположения о том, что они могут продолжить, как сделали The Who после смерти Муна. Кармайн Аппис, Кози Пауэлл и Бив Бивэн — старые друзья Бонзо — назывались в качестве возможных кандидатур. Но этот вариант никогда не рассматривался всерьез. Как Роберт сказал мне в 2003-ем: «Всегда была эта мысль — мол, другие же как–то продолжали. Но, боже мой, как можно воссоздать ту магию, что была у нас? Если сейчас посмотреть на DVD вещи вроде *‘Ahilles Last Stand’* из Нэбворта — они устрашающи! Там Бернард Парди встречается с Бадди Ричем и с дивным новым миром, о котором еще никто никогда не слыхал! Даже если на этой последней стадии некоторые препараты и забрали то лучшее, что было в нас, я все равно не думаю, что когда–либо слышал, чтобы ритм–секция какой–нибудь рок–группы творила что–то подобное. Кого надо было взять, чтобы повторить это?» Или, как сказал Бивэн: «Боже, если бы мне предложили это место, думаю, я бы испугался, ведь я не мог заменить Бонзо. Вообще–то я не знаю никого, кто смог бы».

Как впоследствии признался мне Джимми: «В тот момент мы

могли потерять любого участника группы. И, если бы это был кто–то другой, мы бы не захотели продолжать. Мы просто не могли кого–либо заменить — группа была не такой. Нельзя обучить кого–нибудь, особенно когда дело касается живого выступления. Умение либо есть, либо его нет — и ни у кого больше не было того, чем обладал Джон».

Питер Грант пришел к такому же заключению, еще до того как группа что–либо сказала. Он сказал Дэйву Льюису, что на встрече в Savoy «все они смотрели на меня и спрашивали, что я думаю. Я сказал, что продолжать невозможно, потому что всегда их было четверо и все они вносили свой вклад». Замена «просто не вяжется с духом группы». Zeppelin всегда нужны были все четверо участников, чтобы творить волшебство. «Теперь одного из них не стало».

4 декабря 1980 года офис Питера Гранта выпустил официальное заявление, подтверждавшее распад Led Zeppelin. В нем было написано: «Мы хотим, чтобы все знали, что потеря нашего дорогого друга и наше глубокое уважение к его семье вкупе с чувством полного согласия между нами и нашим менеджером, привели нас к решению о том, что мы не можем продолжать все, как было».

То, что ранняя смерть Бонэма добавит блеска к легенде Zeppelin, предугадать, по словам Джона Пола Джонса, было невозможно. «Всегда есть этот эффект Джеймса Дина, — сказал он мне. — Настоящей трагедией стало то, что Джон умер тогда, когда его дела стали налаживаться. У него был темный период в жизни, но он прошел через него и снова был полон энтузиазма. Мы опять работали вместе, с новой энергией, поэтому, когда он умер… Я вспоминаю это с огромной болью, но и с большим раздражением. Вроде как — зачем все это было нужно? Дело не только в группе, но и в том, что это просто пустая трата жизни. В группах поддержки для людей, понесших тяжелую утрату, учат, что злость — это частая реакция близких людей человека, умершего относительно молодым. Но я был зол и на саму ситуацию. Это была случайность, которой так легко можно было избежать».

«Это было особенное время, Мик, вот и все, — сказал Роберт. — Ведь после того, как Джон умер, Led Zeppelin больше не существовало. Неважно, что кто–то там думал о замене Джона. Понимаете, мы с ним играли вместе с пятнадцати лет. Я не мог отстраниться, погоревать, а потом вернуться и поискать кого–нибудь еще. Это не было выходом. В этом не было нужды. Зачем?»

И вдобавок… если бы Бонзо умер после второго или даже четвертого альбома, сомнительно, что Led Zeppelin не

продолжили бы свою деятельность. Если бы Джон Пол Джонс не передумал и ушел из группы в 1974-ом, они бы точно не распались. Нет, смерть Джона Бонэма — хотя и была очень печальной — сама по себе не означала смерть Led Zeppelin. Группа начала медленно умирать еще задолго до этого. Неожиданная, бесславная кончина Бонзо просто сделала все более устрашающе — безысходно — реальным. Может, песня и осталась той же [СНОСКА: The song remains the same (англ.) — ссылка на название песни и фильма Led Zeppelin. — *Прим. пер.*], но ничего более не могло быть по–старому. И неважно, как сильно Джимми Пейдж, со всеми его оккультными познаниями, оказавшимися в конце концов бесполезными, этого желал.

16
Быть скалой…

Тебя зовут Джимми Пейдж, и летом 2008 года ты один из самых богатых, уважаемых и известных гитаристов в мире — и один из наиболее противоречивых. Все говорят, что твоя группа — лучшая в мире. Вам присудили народную премию журнала Mojo, народную премию журнала GQ, и люди просто отдают вам почтение на словах, где бы ты ни появился, говоря, что вам неплохо бы было снова собраться, что это было бы грандиозно, что это было бы великолепно, что это было бы как Второе Пришествие. Все, повсюду, постоянно. Единственный, кто не говорит так, — это Роберт Плант. И это помеха. Вы с Робертом этим летом должны были гастролировать с Zeppelin. Таков был план. Вместо этого ты поднимаешься на сцену в качестве гостя на концерте Foo Fighters в Лондоне, отправляешься на ужин в ресторан Nobu и пьешь безалкогольное пиво, удивляясь, почему все всегда ожидают, что счет оплатишь ты. Твои фотографии по–прежнему появляются в газетах и на обложках журналов, а люди все еще предлагают тебе миллионы, чтобы ты рассказал свою историю — настоящую историю, — от чего ты, конечно, отказываешься, ведь тебя никогда ничуть не интересовала возможность рассказать настоящую историю, почему это вообще кому–то интересно? Ты появляешься за кулисами на концертах Aerosmith и Whitesnake, а потом уезжаешь, когда тебе надоедают пьяницы, снимающие все на свои телефоны, желающие одного и того же — говорить с тобой так, словно они тебя знают, когда они ничего не знают, — а ты просто улыбаешься, стараясь быть хорошим парнем теперь, когда плохие дни давно позади. Ты катаешься на красном двухэтажном автобусе по Пекину, по дороге гримасничая под ‘Whole Lotta Love’ вместе с победительницей X Factor Леоной Льюис, удивляясь, почему не все считают это отличной идеей. Ну а что ты должен делать? Правда в том, что ты не знаешь. Или знаешь? Когда кто–то, кто, похоже, знает это, предлагает тебе просто найти другого певца, ты соблазняешься впервые за долгие годы. Почему нет? Queen так сделали, правда ведь? Фредди мертв, но Джон Дикон — нет, и, хоть он и не часть группы, никто не обвиняет их в этом, не так ли? Нет. А если Роберту это не нравится, то пусть скажет. Пусть вернется и скажет, что сам все сделает. Ведь это сработало раньше, когда ты был с Дэвидом Ковердейлом, так? А если в этот раз не сработает, то что насчет всей этой «химии», о которой ты всегда

говорил, насчет того, что ничего не получится без всех компонентов? Что ж, да, вини Роберта. Пока он не вернется, конечно, и тогда у тебя будет вся химия, которой ты только мог пожелать снова…

Хотя история Led Zeppelin формально завершилась в тот холодный сентябрьский день 1980 года, когда стало ясно, что бледное, неподвижное тело Джона Бонэма больше никогда не поднимется, в реальности с тех пор к ней постоянно добавляются новые главы. Первая из них — посмертный выпуск в 1982 году разнородного альбома *Coda*, в который вошла куча ранее забракованного материала, от трех неизданных на *In Through The Out Door* треков до остатков от прошлых альбомов, — изначально должна была закрыть собой эту книгу. Вместо этого его сравнительно скромные продажи (миллион в Америке в сравнении с семью миллионами копий *In Through The Out Door* и всего 60 000 в Британии, где *Out Door* разошелся тиражом в 300 000 экземпляров) показали, как сильно снизился интерес к наследию Led Zeppelin в начале восьмидесятых. «Я хотел также выпустить живой альбом, — сказал мне Джимми в 1988 году. — Взять треки из разных времен. Но мы так и не смогли собрать их вместе». Да и в любом случае, никому особо не было до этого дела. По крайней мере, не прямо тогда.

Период, последовавший за смертью Бонэма, был «худшим временем моей жизни». Почти два года «я даже не прикасался к гитаре. Я был разбит. Я потерял очень–очень близкого друга». Гитара «просто напоминала обо всем, понимаете… обо всем, что случилось, о произошедшей трагедии». Дни тянулись медленно, но годы «пролетали мимо». Он хотел вернуться, «снова делать что–то». Но для начала все предзнаменования был плохими. «Однажды я позвонил моему гастрольному менеджеру и сказал: «Слушай, достань–ка мою Les Paul“. Но когда он пошел за ней, чехол был пуст! Наверное, кто–то просто достал ее и так никогда и не положил на место. Не может быть — она найдется. Но когда он вернулся и сказал мне, что гитара пропала, я ответил: «Что ж, забудь об этом, я завязал“. Но через некоторое время она нашлась — и слава Богу, иначе…» Он сделал паузу и затянулся сигаретой. «Иначе сегодня бы вас здесь не было?» — закончил я за него. «Верно», — сказал он мягко.

Одним из немногих людей, посетивших Джимми в те темные дни после смерти Бонзо, был Тимоти д’Арк Смит. «Я приходил, чтобы разобрать все его книги, и некоторые дни были очень и очень печальны, — говорит он теперь. — Было понятно, что он был там. Книги появлялись на первом этаже. И это заставляло

меня задумываться: «Интересно, почему мне нельзя подниматься наверх?“ А в другие дни он сидел и разговаривал со мной, но было очевидно, что это… сложно для него. Я спросил: «Собираешься ли ты начать снова?“ — а он ответил: «Я не могу, понимаешь — химия. Между нами с Бонэмом была телепатическая связь“. Скарлет приходила из школы и играла на пианино, а француженка [Шарлотта] всегда была очень милой».

На самом деле, говорят, что Шарлотта была добра по отношению практически ко всем, кто отваживался прийти к его дому в те мрачные дни, и доходила даже до того, что иногда пускала внутрь фанатов, особенно тех, которые проехали весь путь из Америки или из более дальних стран. «Ходят слухи, что Шарлотта приглашала в дом людей и предлагала им китайские готовые обеды, — говорит Дэйв Льюис, — что, возможно, не всегда было мудро». Он намекает на тот факт, что в начале восьмидесятых появились несколько бутлегов Zeppelin в отличном качестве, многие из которых, по слухам, происходили из собственной коллекции живых записей Пейджа, откуда они были украдены неблагодарными гостями. Джимми тем временем слонялся по верхним этажам в халате, порой неделями не выходя из дома. Он был уверен, что Zeppelin продолжили бы все «как обычно», если бы Бонэм не умер. «Мы собирались поехать на гастроли в Штаты, а потом наступило бы наше возрождение, — сказал он мне. — Ведь это должно было стать первым действительно большим туром за долгое время. Я уверен, что было бы достаточно стимулов, чтобы отправить нас в студию и, возможно, сделать… кто знает что? Каждый альбом так отличался от предыдущего. Это было одним из лучших качеств группы: она постоянно менялась».

Ничто из этого не брало в расчет тот факт, что Роберт Плант находился в конфликте со своей постоянной ролью в группе и уже мечтал о жизни после Zeppelin — не только сольной карьере, которую он, конечно, рано или поздно мог продолжить с Бонзо или без него, но о бегстве от вредных наркотиков, плохого менеджмента и — да — дурной атмосферы. Питер Грант уже тоже «был сыт по горло», как он признал впоследствии. Он сказал Дэйву Льюису: «К 1982 году я уже не был способен на это. Психологически и все такое…» Дела Swan Song шли под гору еще задолго до выхода финального альбома Zeppelin. Вероятно, лучшее, что могло с ними случиться, чтобы сохранить миф и выстроить легенду, — это распад как раз тогда, когда он и произошел. Конечно, в восьмидесятых — тогда, когда семидесятые казались дальше, чем когда–либо, — оказалось слишком мало места для раздутого гиганта старого рока вроде

Led Zeppelin.

Восстановление Джимми Пейджа проходило медленно и болезненно, начавшись с безжизненного саундтрека к фильму «Жажда смерти 2» режиссера Майкла Уиннера. Он стал сборной солянкой из переработанных идей: *‘In the Evening’* превратилась в заглавную тему, «Прелюдия № 3 в соль–диез–мажоре» Шопена в переложении для электрогитары стала просто *‘Prelude’*, а несколько «настроенческих отрывков» содержали в себе стремительное жужжание, берущее начало в «Восходе Люцифера». Ни фильм, ни саундтрек не удостоились множества восторженных возгласов, и пройдет еще два года, прежде чем о Пейдже снова услышат, когда он, по указке своего старого приятеля Эрика Клэптона, исполнит инструментальную версию *‘Stairway to Heaven’* на благотворительном концерте, организованном в 1983 году в Альберт–холле ARMS (Компанией в поддержку исследований рассеянного склероза). Дэйв Дикинсон говорит, что встретил Пейджа как раз во время подготовки видео для этого благотворительного концерта, и тот «не мог выдавить из себя ни одного связного предложения — так глубоко в себе он находился. Это читалось у него на лице: его глаза вращались в разных направлениях. Он был бледным и таким худым, что походил на ходячий скелет. Было очевидно, что в то время он все еще плотно сидел на героине».

Было еще несколько скромных концертов для «поддержания формы», на которых он выступал с группой Роя Харпера, но, только после того как он не присоединился к бывшему вокалисту Free и Bad Company Полу Роджерсу — с которым снова встретился во время американского тура ARMS, организованного на следующий год, — Пейдж начал открывать для себя музыкальную жизнь после Zeppelin, наконец поборов преследовавшую его так много лет героиновую зависимость, чтобы отправиться в США. (Говорят, друзьям он сказал, что для этого ему потребовалось всего четыре дня, а при таком условии он действительно должен был применить какую–то сильную магию. Скорее всего, борьба заняла значительно большее время, но он не желал признавать этого, всегда отрицая — и продолжая делать это даже сейчас, — что героин оказал серьезное пагубное влияние на его жизнь или карьеру. Примечательно, однако, что с тех пор Пейдж сторонится наркотиков.)

Роджерс тоже «еще восстанавливался» после потери собственного статуса суперзвезды. «Пол был, вероятно, одним из немногих людей, которые были способны понять, через что я проходил», — сказал Пейдж. Результат: группа The Firm, состоявшая из четырех человек (также включавшая бывшего

ударника Uriah Heep Криса Слэйда и бывшего басиста Роя Харпера Тони Франклина), которая, по мнению критиков, была ни рыбой ни мясом, но, по словам Пейджа, «спасла» его. The Firm позволила им в Роджерсом просто «выйти и играть, действительно наслаждаясь самими собой». Однако оба они отказывались исполнять какой–либо материал своих прошлых групп, полагаясь исключительно на гораздо более мягкий, с оттенком фанка звук их нового коллектива, хотя последний трек их дебютного альбома 1985 года, озаглавленного названием группы, *'Midnight Moonlight',* был переработанным неизданным номером Zeppelin — еще одной вариацией потерянного эпика *'Swan Song'* середины семидесятых, — который Роберт Плант, как считается, просто отказался петь. Второй альбом The Firm, *Mean Business*, был выпущен в 1986 году, но ни один из релизов не задержался в чартах, несмотря на то что группа успешно гастролировала по Америке. К тому времени Пейдж уже вынашивал тайные планы снова собрать Zeppelin. Если только Роберт Плант согласится.

Плант, однако, уже оправился и действительно двигался дальше, поэтому мысль о воскрешении монстра, на спасение от которого ему понадобилось столько времени, совершенно претила ему. Смерть Джона Бонэма повлияла на него больше, чем на Пейджа и Джонса, но гибель Led Zeppelin разогнала те темные тучи, что сгущались над ним с 1975 года. И даже так прошло некоторое время, прежде чем он смог выйти из длинной тени наследия группы и начать выковывать собственную музыкальную личность, и его первым неуверенным пост–зеппелиновским шагом стал другой анонимный мини–альбом каверов R&B под названием *The Honey–drippers: Volume One*, состоявший из пяти треков и включавший как записи с Джеффом Бэком (для двух композиций), так и с Джимми Пейджем (для одной). Более твердым шагом вперед стал выпуск в июне 1982 года его первого по–настоящему сольного альбома *Pictures at Eleven*. Он стал последней пластинкой, выпущенной на лейбле Swan Song, а работа была переходной, не далеко ушедшей от того звука, которым он тогда славился. В бывшем гитаристе Steve Gibbons Band Робби Бланте Плант явно нашел человека, с которым ему было комфортно писать музыку. Однако неизбежно лучшие треки более всего напоминали композиции Zeppelin. И не в последнюю очередь *'Burning Down One Side'*, необыкновенную партию ударных на которой исполнял Фил Коллинз в своей бессмысленном стремлении почувствовать себя на месте всемогущего Бонзо, *'Slow Dancer'*, слишком явная попытка создать достойного преемника *'Kashmir'*, и *'Moonlight In Samosa'*, звучавшая как *'Stairway to Heaven'*

без успешного восхождения к вершине. Песни были написаны, исполнены и выпущены Плантом в то время, когда Пейдж все еще затворнически прятался, зализывая свои раны, и этот альбом стал для фанатов первой ободряющей вспышкой, позволившей им прикинуть, как может выглядеть и звучать пост–зеппелиновское будущее. В результате в хит–парадах он поднялся даже выше, чем Плант осмеливался надеяться, достигнув третьего места в Америке и второго — в Британии.

Перед выходом альбома Роберт записал основные треки на пленку в Олд — Милл-Хаус, чтобы проиграть их Джимми. «Это было очень волнующе, — сказал он впоследствии. — Мы просто сели, и я положил руку ему на колено. Мы просто сидели вместе и слушали их. Он знал, что я ушел, что я сам по себе — с помощью других людей — и просто двигаюсь вперед, и все, что я хотел для него, — это начать делать то же самое». В конце концов, сказал он, ему все еще было всего тридцать четыре, и он «не хотел, чтобы его забыли, как старого пердуна». Когда через год был выпущен второй сольный альбом Планта *The Principle of Moments*, предварявшийся фанфарами громкого сингла — удивительно ностальгической баллады *'Big Log'*, написанной Плантом вместе с Блантом и клавишником Джеззом Вудроффом, с латинской мелодией, блестящей синтезаторной партией и голосом, нашедшим новое, более аккуратное выражение, отступив от завываний и стонов Zeppelin, — для певца это стало воплощением мечты, в то время как для гитариста, так давно указавшего ему его дорогу, превратилось в подтверждение нового кошмара.

Джон Пол Джонс, будучи «здравомыслящим», делал все как всегда и просто справлялся со всем… спокойно. У него никогда не возникало вопросов о присоединении к другой группе — как он выразился: «К кому еще настолько же крутому, как Led Zeppelin, я мог присоединиться?», — и теперь он снова стал просто Джоном Болдуином, уединившись в Сассексе на ферме, которой он владел с 1977 года, проводя время со своими женой и дочерьми. Когда же он наконец вылез из своей раковины, его большой опыт в качестве музыканта, продюсера, аранжировщика и автора песен стал приносить плоды, как только он начал сотрудничать во всяких ролях со столь разнообразными артистами, как R. E.M., Heart, Бен Кинг, La Fura dels Baus, Брайан Ино, Карл Сабино, The Butthole Surfers… Он также работал с Полом Маккартни, который пригласил его подключиться к производству саундтрека к его полуавтобиографическому музыкальному фильму «Передайте привет Броуд–стрит». Он исполнил и свое ранее желание работать над саундтреками к

кинофильмам, начав с картины Майкла Уиннера «Крик о помощи» 1986 года, к созданию двух треков из которого приложил руку и Джимми Пейдж. Два года спустя он продолжил работу, выпустив более классический — и гораздо более успешный-C*hildren*, третий и лучший альбом отделившейся от Sisters of Mercy готической группы The Mission, который включал и их главный хит *'Tower of Strenght'*. «Мы не могли поверить собственной удаче, заполучив Джона в качестве продюсера, — вспоминал лидер The Mission Уэйн Хасси. — Мы все перешептывались: «Смотри–ка, это ведь парень из Led Zeppelin! Парень из Led Zeppelin!"» В 1990 году он спродюсировал альбом своей старшей дочери, певицы Джасинды Джонс, — что вылилось в менее успешное, но «даже более удивительное» сотрудничество.

До июля 1985 года, когда твое оставшихся участников группы поднялись на сцену на стадионе JFK в Филадельфии, чтобы исполнить свою часть концерта Live Aid, не было очевидно, насколько сильно он все еще скучал по Led Zeppelin. Хотя их игра в тот день — поддержанная более чем искусным Тони Томпсоном, бывшим ударником Chic, но полностью исковерканная незапланированным появлением Фила Коллинза на середине сета, — была, бесспорно, небрежной, вид и крики толпы (которую мне посчастливилось наблюдать из–за кулис), реагировавшей бесконтрольной истерией, вряд ли кто–то из нас сможет когда–либо забыть. За тридцать лет в музыкальном бизнесе я никогда не видел ничего подобного. Даже работники сцены прервали свои занятия и стояли, разинув рот, наблюдая за тем, как снова шагали гиганты. Джимми, определенно, наслаждался этим, как и Роберт, хотя оба они чувствовали, что должны спустить все это на тормозах после концерта. «Фактически мы все провалили, потому что звучали мы просто ужасно, — сказал Плант. — Я охрип и не мог петь, а Пейдж играл фальшиво, не слыша собственную гитару. Но с другой стороны, все было удивительно, потому что игра на честном слове опять не сработала — и это было так похоже на многие концерты Led Zeppelin». Или как сказал мне Джимми: «На самом деле я помню, в основном, полную панику». Изначально идея сыграть вместе под названием The Honeydrippers исходила от Пейджа и Планта — они оба по отдельности друг от друга гастролировали по Америке, Плант — со своей сольной группой, а Пейдж — с The Firm. «Но все как–то набрало обороты, — сказал Джимми, — и Джон Пол Джонс приехал фактически в день концерта, поэтому до выхода на сцену у нас была примерно часовая репетиция. Это звучит подобно отчаянию камикадзе, учитывая, насколько хорошо были сыграны все остальные. Но в сложившихся обстоятельствах это было как раз

тем моментом, когда настала пора снова собраться вместе по поводу Live Aid… Понимаете, мы разделяли эти ценности точно так же, как и все остальные». (Примечательно, что современный DVD с концертом Live Aid не включает рискованное выступление Zeppelin. Ходят слухи, что они запретили использование записи их сета, так как их представление было очень слабым.)

Джон Пол Джонс также остался в смешанных чувствах, но по совершенно другим причинам. «На Live Aid мне пришлось пробиваться», — сказал он впоследствии корреспонденту Classic Rock Дэйву Лингу. Узнав о намерении Пейджа и Планта выступать всего лишь за неделю до шоу, он «пробил» себе путь на концерт, когда в качестве басиста уже был заявлен Пол Мартинес из соло–группы Планта, а потому Джонсу пришлось согласиться на единственную остававшуюся свободной позицию и играть на клавишных. Такой расклад был унизителен для возвращения на вершину, и совершенно естественно, что Джонси дурно воспринял это. «Все опять было из–за Пейджа, понимаете, — сказал он Лингу. — По сути мне пришлось сказать им: «Если это Zeppelin и вы собираетесь играть песни Zeppelin, то — эй! — я все еще здесь и не возражаю принять в этом участие“. Плант воскликнул [он изображает акцент Черной Страны]: «О, черт возьми!“ Но я пробил себе дорогу». Он добавил: «Вечно учитываются только желания Роберта».

В действительности, Плант был весьма тронут реакцией на Live Aid и начал думать о том, что раньше казалось невозможным. «Ощущения, которые я получил от аудитории такого размера, были совсем забыты мною. Я забыл, как скучал по этому… Я совру, если скажу, что не был пьян на протяжении всего концерта. Тот факт, что они кричали нам вслед еще пятнадцать минут после того, как все закончилось, и то, что повсюду были рыдающие зрители… странное явление. Это было нечто неимоверно более мощное, чем можно передать словами…» Настолько, что когда десятью днями позже Пейдж снова присоединился к нему на сцене, на этот раз на одном из его сольных выступлении на арене Meadlowlands в Нью — Джерси, импровизируя на темы старого классического блюза *‘Mean Woman Blues’* и *‘Treat Her Right’*, они договорились «снова встретиться за чашкой чая», когда тур закончится — только на этот раз позвать еще и Джонси.

Это вело прямо к тому, что было почти полноценным воссоединением Led Zeppelin, первым из нескольких подобных случаев за последовавшие двадцать лет. Они репетировали в Бате, подальше от надоедливых лондонских глаз, с Тони Томпсоном на месте Бонзо. «В первый день все было в порядке, — вспоминал Джонс, — не знаю, был ли Джимми целиком в

процессе, но это было хорошо». Однако в течение следующих двух недель небольшие трещины в отношениях между тремя главным членами группы начали углубляться. Роберт жаловался, что Джимми — который слез с наркотиков, но теперь сильно пил — требовалось много времени, чтобы настроиться, и вообще беспокоился, что ситуация опять выходит из–под контроля. Затем Томпсон попал в незначительную автоаварию, когда однажды вечером выезжал задним ходом из паба, и это было воспринято как дурной знак, по крайней мере Плантом. «Я помню, что мы с Робертом выпивали в отеле и он интересовался, чем мы занимаемся, — сказал Джонс Льюису. — Он говорил, что никто больше не хочет слушать это старье, а я ответил: «Все только и ждут этого“. И все пошло наперекосяк как раз с этого момента — я думаю, что это дошло до Роберта, который хотел делать свою сольную карьеру за счет всего остального». Теперь в изложении Льюиса: «Думаю, что случилось следующее: Роберт в один момент сказал самому себе — у меня успешная соло карьера, а теперь это будет возвращением к автоавариям и плохой карме. Мне это не нужно».

Издалека за всем этим наблюдал недовольный Питер Грант. Как управляющий имуществом Джона Бонэма, Джи в течение некоторого времени непосредственно после смерти ударника занимался улаживанием дел его семьи. Он также устроил Планту сделку с Atlantic на пять сольных альбомов. Но с уходом из общественного поля зрения Пейджа и Джонса, когда бизнес Swan Song был свернут, Грант удалился в Horselunges в компании только со своими детьми Уорреном и Хелен — над которыми выиграл право опеки, — а также несколькими роуди, теперь нанятыми на роль служанок. Фактически его последними делами от имени Led Zeppelin и/или Swan Song были контроль за выпуском альбома–саундтрека Пейджа к фильму «Смертельное желание 2» — который он назвал «еще одним кошмаром» — и выпуск дебютного сольного альбома Планта. Потом он «немного поссорился» с певцом — и все. Даже Джимми стал ему чужим.

Все еще серьезно завися от наркотиков, он перестал отвечать на звонки — даже от членов группы — и отказывался от предложений о встречах. «Почему он принимал кокаин? Потому что он был в безмерной депрессии, — сказал менеджер Dire Straits Эд Бикнелл, впоследствии сблизившийся с Грантом. — Он чувствовал, что ответственен за смерть Джона Бонэма в том смысле, что понимал, что должен был быть там и мог спасти его. Swan Song лопнула, поскольку он не мог справиться с этим, и его империя развалилась». Каждый день он посылал своего прихвостня в местный супермаркет за упаковкой сендвичей или

несколькими бисквитами — подходящая еда для стадвадцатикилограммового отшельника. «Ты звонил ему, а он был в туалете, — вспоминал его старый партнер Микки Мост. — Но иногда он просиживал в туалете по три дня! Это просто означало, что он ни с кем не хотел говорить». Единственным человеком, на звонок которого Грант по–прежнему бы ответил, был единственный друг, оставшийся у него со старых деньков, никогда ему не звонивший, — Пейдж. Друзья говорят, что Пейдж так никогда и не простил Джи то, что он указал Планту дорогу к сольной карьере, что стало последним гвоздем, забитым в крышку гроба Zeppelin — как это ему виделось. Бывший менеджер Sex Pistols Малкольм Макларен, который как–то собирался снять фильм о жизни Гранта, позже написал: «Гранту нужны были приятельские отношения с жесткими, опасными людьми, дававшими ему чувство власти. Чем жестче они были, тем тверже он чувствовал себя, и только тогда его желание контроля находило удовлетворение. Все это рухнуло, когда Грант примерил на себя образ жизни Джимми Пейджа, впоследствии изгнавшего своего самого главного поклонника».

Когда писатель Говард Милетт в 1989 году посетил Horselunges, он написал, что Грант «жил в квартире над гаражом, поскольку дом находился в плохом состоянии. Ступеньки лестниц прогнили, и чувствовалось запустение. Он весил сто пятнадцать килограммов, страдал от диабета и жил на диуретиках». В конце концов, как Плант, а затем и Пейдж, Грант собрался, хотя и потребовался инфаркт, чтобы заставить его сделать это, и самостоятельно прекратил принимать наркотики, отгородившись ото всех и галлонами поглощая натуральный апельсиновый сок. Он взял остатки своего кокаина — почти три фунта, по словам одного из друзей, — и спустил их в унитаз. Его ассистенты–роуди были ошеломлены, жалуясь, что они бы могли заплатить ему за наркотик, если бы знали о его планах. Когда по прошествии четырех дней ломка закончилась, он стал другим человеком. На трезвую голову он поразился тому, в какое убожество позволил себе провалиться.

К тому времени, как я познакомился с Питером в середине девяностых за разговорами о написании его официальной биографии, он изменился практически до неузнаваемости. Конечно, он стал старше, чем его помнили по клипам из фильма и отрывкам из музыкальной прессы, но главным было то, что он потерял вес. Он выглядел как некий суровый, но честный бизнесмен — торговец антиквариатом, например, — но определенно не как человек, который не понаслышке был знаком с менеджментом рок–н–ролла в самом его расцвете. У него были

проблемы с сердцем, но он по–прежнему курил, как паровоз, хотя и полюбил долгие прогулки по набережной Истборна. И он все еще умел рассмешить любого. К тому времени он продал Horselunges и купил себе «холостяцкую квартиру» в Истборне, принявшись за восстановление собственной коллекции светильников от Tiffany и стекла William Morris — эти страсти были заброшены, как только в семидесятых кокаин одержал над ним верх. В какой–то момент его даже пригласили войти в состав городского магистрата. Он отклонил предложение, так как «это не бы украсило мое резюме», как он сказал, усмехнувшись. Он также подружился с эксцентричным местным аристократом Лордом Джоном Гульдом, который разделял страсть Гранта к американским винтажным машинам. Гульд периодически сдавал один из своих автомобилей в аренду — как утверждают, тот, что некогда принадлежал Алю Капоне, имевший на переднем пассажирском сиденье специальный отсек для пистолета–пулемета Томпсона, — для проведения местных свадеб и не раз сам выступал шофером молодоженов, а Джи исполнял роль его ассистента. Вряд ли новобрачные знали, что человек, распахивавший перед ними дверь автомобиля, когда–то был самым могущественным и внушающим ужас менеджером мирового рока.

На его взгляд, все представление Live Aid было «и правда несколько провальным. Оно было столь явно неотрепетированным, слепленным впопыхах, что я не мог понять его смысла. Либо выступайте как положено, либо не выступайте вовсе». Еще менее лестно он отозвался о следующем кратком воссоединении группы в 1988 году, когда они выступили вживую в Нью — Йорке, а также на телевидении в ознаменование сорокового юбилея Atlantic Records — в этот раз за ударными был двадцатидвухлетний Джейсон Бонэм. Но тогда все согласились, что представление было, как выразился Грант, «хаотично», — хотя причины для этого были совершенно иными, чем в случае с Live Aid, группа, очевидно, ответила на приглашение своего бывшего лейбла появиться и сыграть на вечеринке, выступив еще более неудачно, чем тремя годами ранее в Филадельфии: в частности, Джимми пребывал в дурном настроении и играл впечатляюще плохо. Но что «по–настоящему расстроило» Гранта — так это тот факт, что его не пригласили на юбилей. Конечно, Ахмет Эртегун — однажды сказавший Питеру, что тот «слишком долго скорбит» по Джону Бонэму — был бы рад увидеть своего давнего оппонента. Но руководитель лондонского отделения лейбла Фил Карсон сказал ему, что Джи болен и не сможет присутствовать на мероприятии. Вероятно, это было правдой, но, как заметил Грант:

«Может, я бы и не пошел туда, но ведь не в этом дело».

С Джимми Пейджем я встретился впервые в начале 1988 года, спустя семь лет после официального объявления о распаде Led Zeppelin. Его новая звукозаписывающая компания Geffen пригласила меня снять серию интервью с ним для поддержки продвижения его первого сольного альбома *Outrider*. Мы встретились в недавно приобретенной им студии Sol в Кукхэме, в Беркшире. Будучи знакомым с легендой, я не знал, чего ожидать от реальности, но человек, пришедший на встречу со мной, оказался настроен дружелюбно, говорил спокойно и был рад помочь мне любым возможным способом. За последовавшие несколько недель совместной работы мы узнали друг друга. На удивление словоохотливый, всегда очень радушный, казавшийся мне несколько одиноким и даже оторванным от реальной жизни, он задавал мне практически столько же вопросов, сколько я задавал ему, интересуясь, кто есть кто на рок–сцене и что там происходит. Он даже вызвался прийти в качестве гостя на еженедельное телевизионное шоу, которое я вел на Sky TV. Насколько я могу судить, это было его первым появлением на телеэкране, и оно совпало с моим тридцатым днем рождения, а потому он появился на утренней съемке с большими упаковками пива и льда, даже несмотря на то, что в то время по большей части предпочитал безалкогольные напитки.

Однажды он пригласил меня в Олд — Милл-Хаус — тот самый дом, в котором умер Джон Бонэм, — и провел мне экскурсию по нему. Там были его мать, милая улыбчивая старушка с белыми волосами и веселым нравом, его прелестная и тоже очень улыбчивая молодая жена, американка Патрисия, кормившая их маленького сына Патрика. Там стоял его музыкальный автомат, висели интересные постеры и россыпь золотых и платиновых дисков и… «Нравится ли вам такое?» — спросил он, нажав на кнопку на панели, расположенной на подлокотнике дивана. Стена напротив дивана отодвинулась, открыв позади себя другую стену, на которой висели три или четыре больших написанных маслом картины. «Что думаете?» — спросил он. Я смотрел на них, не зная, что и подумать. Мой лучший друг был учителем искусства, а старая подружка изучала искусство в университете. Я чувствовал, что не так уж много знал о предмете. Я подошел поближе и рассмотрел картины. Жирные разноцветные пятна масла на темных, мрачных холстах изображали тела, скрученные в муках, словно в аду. Похоже на Иеронимуса Босха, но гораздо менее ясно, более пылко и бесконтрольно. Воможно, как Гойя в период сумасшествия — только еще более безумно. «Странные, — сказал я. — Тяжелые…»

Я повернулся к нему, ожидая услышать какое–нибудь объяснение, но он просто стоял, молчаливо улыбаясь. Затем он наклонился, нажал другую кнопку на диванном подлокотнике, и картины снова исчезли, как только внешняя стена заняла свое место. Мне показалось, что я провалил некий тест. «Пойдемте на улицу, — сказал он. — Я покажу вам реку…»

В другой раз он наклонился и показал мне кольцо на своем пальце. «Что вы о нем думаете?» — спросил он. Кольцо представляло собой змею, глотающую собственный хвост. Догадываясь об оккультном значении такой вещи, я просто улыбнулся и произнес какой–то бессмысленный комплимент. В те дни мне следовало бы выяснить, что изображение змеи, пожирающей саму себя, прослеживается вплоть до Книги Бытия и во всех традиционных религиях является символом, синонимичным «злу», а также что змея, поедающая собственный хвост, встречается в разных воплощениях во многих культурах, обозначая круг жизни. И что в оккультной традиции змея изначально была ангелом по имени Серпент [СНОСКА: Serpent (*лат.*) — змея. — Прим. пер.], имевшим руки, голову и ноги, но поплатившимся ими за искушение Евы, и, оставаясь бессмертным, обреченным страдать от боли, рождаясь и умирая, или, как запечатлено, поедая свой хвост…

Но я этого не знал, а потому вновь почувствовал, что ответил, будучи недостаточно осведомленным. Разговор вскоре вернулся к более прозаическим темам — а именно, к моему интересу к истории Led Zeppelin: как это было и что это значило. Вообще–то я не ожидал, что он ответит хоть сколько–нибудь развернуто, но, к моему удивлению, он, казалось, очень хотел поговорить. Он не хотел углубляться в «грязные подробности», как он сам выразился, но по–прежнему был «безмерно горд всем, чего [они] достигли». А потом всплыл другой вопрос. «Рассматриваете ли вы возможность когда–нибудь воссоединить группу, Джимми? — спросил я его однажды так невинно, как только мог. — Может, только для одного альбома или нескольких концертов?» Он посмотрел на меня и покачал головой, как снисходительный отец особенно непоседливого ребенка. «Вы полагаете, я не думал об этом?» Я пребывал в недоумении. Чего же тогда он ждет? Он недовольно сказал: «Роберт занимается довольно успешной сольной карьерой, так что — кто знает?» Однако шли годы, а все тот же старый вопрос всплывал всякий раз, когда мы встречались, и каждый раз ответ на него был одинаковым. Как сказал Джимми во время нашего интервью для Radio 1, которое я брал за кулисами фестиваля Monsters of Rock 1990 года прямо перед его выходом на сцену для джема с Aerosmith: «Спросите Роберта».

Слушая сейчас запись этого интервью, на заднем фоне можно различить, как отреагировало на эти слова его окружение. «Разве не так? — настаивает Джимми поверх гогота. — Понимаете, я бы рад, мне нравится играть ту музыку. Она часть меня, огромная часть, и мне нравится исполнять ее. Но понимаете…»

Я все понимал. Или, по крайней мере, картина начала вырисовываться у меня перед глазами.

Пропасть, которая пролегла теперь между Джимми Пейджем и Робертом Плантом, впервые открылась всему миру на катастрофическом юбилейном концерте Atlantic, когда Плант, как теперь широко известно, отказался петь *'Stairway to Heaven'*, позже под огромным давлением изменив свое решение. Его отказ продемонстрировал ту духовную борьбу, что с годами разразилась между авторами песни. Во время тура в поддержку альбома *Outrider*, состоявшегося за год до этого, Джимми заканчивал каждый концерт инструментальной версией *'Stairway to Heaven'*, которую в отсутствие Роберта («Единственного певца, с которым я когда–либо сыграю ее») неизменно и довольно трогательно исполняли зрители — и пели для него так нежно, словно сами написали ее слова. Плант, проведший восьмидесятые в попытках откреститься от собственного старого имиджа самопровозглашенного «золотого бога», все менее желал, чтобы его имя ассоциировали с этой песней и всем подобным, чтобы представлять пост–панк. Когда вечером накануне концерта Atlantic он позвонил Пейджу и сказал, что не хочет исполнять ее на предстоящем шоу, у обеих сторон это вызвало негодование и горечь.

«Что ж, это было ужасно, — нахмурился Пейдж, когда я затронул эту тему в разговоре с ним по прошествии более чем десяти лет. — [Роберт] приехал в Нью — Йорк вместе со мной, [Джейсоном] Бонэмом и Джонси. Там, на репетиции, он запел *'Over the Hills and Far Away'* — и она звучала действительно блестяще, правда. Потом мы отрепетировали *'Stairway…'*, и она тоже звучала превосходно. Затем, вечером накануне концерта, он позвонил мне и сказал: «Я не буду ее петь". Я спросил: «О чем ты говоришь? Ты не будешь петь *'Stairway…'*? Ведь как раз ее все и ожидают услышать!" Он ответил: «Я не хочу ее петь"».

Объяснил ли Роберт, почему он не хотел исполнять эту песню? «О, знаете, он сказал что–то вроде: «Я написал ее, когда был молодым, и теперь считаю неверным петь ее. Я больше не чувствую текста". Я подумал — что он делает? В чем *на самом деле* проблема? Честно говоря, той ночью я практически не сомкнул глаз. Мне и так было нехорошо из–за смены часовых поясов, ведь в Англии у меня только что родился сын, и я уехал

оттуда всего через несколько дней. Я и правда был на кураже от этого, понимаете, на девятом небе после рождения ребенка. И вдруг меня швырнули на землю! И я почувствовал — что же, черт возьми, я тут делаю? В конце концов он сказал: «Хорошо, я спою ее, но больше *никогда* не буду ее исполнять!“ Я подумал: «Боже, да зачем все это?“ [Где] тот дух, благодаря которому нас там ждали? Мне это было не нужно. К сожалению, к тому времени, когда мы вышли на сцену — с опозданием примерно на три часа, — я просто полностью перегорел. Это было печально, потому что как раз после того выступления я должен был отправиться в сольный тур, а люди посмотрели концерт [по телевидению] и стали думать: «Хм, он больше не может играть“. Это был единственный раз, когда я понял это. Но понял по–настоящему. Я просто подумал — это юбилей, давайте просто хорошо проведем время. Не будем ограничивать себя. У Роберта, возможно, были совершенно обоснованные и убедительные причины на все это, но… Я не знаю».

Как только выдался удобный момент, всего через несколько месяцев после этого разговора, я оказался с Робертом Плантом, и вместе мы слушали *‘Stairway to Heaven’*. Мы сидели в подвале Momo, одного из его любимых лондонских ресторанов, готовясь к съемке интервью для очередного промо–сета, и он сам включил этот диск. Однако не Led Zeppelin, а Долли Партон, которая записала прекрасную кантри–версию песни. «Что думаете?» — спросил он. «Мне она действительно нравится, — ответил я. — Она правда очень хороша». Он кивнул. «Да, хотя я и не особенно горжусь этой песней…»

Почему так? — поинтересовался я. Возможно потому, что она дает неверное представление о том, кем сейчас является Роберт Плант? «О, нет, — улыбнулся он. — Нет–нет. Это я прошел несколько лет назад. Нет, песня великолепна. Она просто не соответствует мне. С ней мой прицел сбился. Девяносто девять процентов остальной музыки, которую я сочинил с Zeppelin, точно попало в цель». Он заметил, что в качестве сольного исполнителя он по–прежнему выступает «с потрясающей, ошеломляющей версией *‘Celebration Day’*. Также есть версия *‘Four Sticks’*, совершенно отличающаяся от того, что мы делали с Джимми. Она правда классная, скатывается во все эти маленькие пассажи. Мы исполняем и версию *‘In the Light’*, такой туманной, ведь она написана под кайфом…»

Но не *‘Stairway…’*? «Нет! Ее — нет!» Никогда? «Нет–нет. Это не связано с конструкцией песни. Ее построение — настоящий триумф, особенно если подумать о том, как она была записана тогда». Почему тогда? Из–за того, во что она превратилась в умах

людей? «Частично из–за этого, а также из–за того, что она стала поворотным моментом, с которого все превратилось в то, чем является сейчас. Понимаете… некоторые хорошие вещи просто так часто повторяются снова, и снова, и снова, что в конце концов теряется осознание того, что они значили изначально. Ведь в следующем воплощении они уже не работают. То есть… Не думаю, чтобы Джимми когда–нибудь мучился от своего вклада в группу — или Джонси, или Бонзо, — потому что они творили музыку. Но что касается текстов… Понимаете, я был ребенком». Он сделал паузу. «Тогда было другое время. Намерения были действительно добрыми. Такие сказочные песни, как *'Going to California'*, по сути попадали в настроение Нила Янга. Как, знаете, *'Everybody Knows This Is Nowhere'*. Что же касается меня, я снова вернулся в среду, где гармония была ответом на все, чтобы творить эту гармонию и поддерживать… человеческое братство». Он застенчиво улыбнулся.

В конце концов, сказал он, он просто хотел двигаться дальше. Не забыть о Led Zeppelin и *'Stairway to Heaven'*, а оставить их позади, дать им покоиться с миром. Он был мальчишкой, когда занимался этим. Теперь он был мужчиной. «Думаю, я счастливчик, ведь многие части моей жизни теперь на своем месте, и я не переживаю из–за уходящего времени и всего такого — зачем? Некоторое время назад я посетил доктора, и он сказал: «Неважно, что теперь с вами происходит, вы прожили жизнь за троих“. Он сказал: «Даже не думайте о болезнях — вы вообще уже не должны быть живы!“ Я ответил — нет, это был не я, я всегда рано ложился спать…»

К тому моменту уже несколько раз казалось, что призрак Led Zeppelin может снова ожить, отбросив свою самую знаменитую песню. В январе 1991 года их репутация освежилась выпуском на три месяца раньше, чем было запланировано, бестселлера *Remasters* из четырех дисков. А Пейдж, Плант и Джонс снова уселись за стол, обсуждая возможность коммерческого воссоединения, хотя и на строго временной основе. Разочарованием стало то, что Джейсон Бонэм, который играл на альбоме Пейджа *Outrider*, а также на концерте Atlantic, был исключен из обсуждения, поскольку Плант очень хотел, чтобы работу предложили более модному ударнику Майку Бордину из Faith No More. Но план снова начал рушиться почти сразу после возникновения, поскольку Плант выражал недовольство, когда другие начали сомневаться в возможности использования молодого ударника из Faith No More с дредами на голове. «Нужно помнить, — сказал мне осведомленный человек, — что Роберт к тому моменту привык решать все сам. Возвращение в те дни,

когда Джимми и Джонси принимали все главные решения касательно музыки, было для него невыносимым».

Вопреки всему, Пейдж продолжил работу над вторым сольным альбомом, однако у Geffen Records были другие идеи: Пейджу было предложено объединиться с бывшим певцом Deep Purple Дэвидом Кавердейлом в краткосрочный, но удивительно энергичный дуэт Кавердейл/Пейдж. По иронии судьбы, следующая за Purple группа Кавердейла Whitesnake обрела славу в Америке при помощи дешевого подражания номерам Zeppelin вроде хита 1987 года *'Still of the Night'*. Однако при отсутствии полноценного воссоединения с Led Zeppelin, о котором Пейдж уже не мечтал, работа с Кавердейлом была наилучшим вариантом. Действительно, названный их именами альбом, который они выпустили в 1993 году, был наиболее близок к Zeppelin из тех, что были у Джимми со времен распада группы, — этот факт отразился в том, что этот альбом вошел в топ-1 ˚США. Кавердейл был явно вдохновлен такими титаническими блюз–роковыми работами, как *'Shake My Tree'* и *'Absolution Blues'*. Это было незадолго до того, как самодовольный на публике, но в душе уязвленный Плант, чей сольный альбом *Fate of Nations*, выпущенный в том же году, был распродан значительно скромнее, едва попав в американский топ-40, позвонил Джимми с предложением о чем–то подобном… но другом.

Официально искрой стало приглашение певца в 1994 году на MTV для участия в тогда популярном сериале Unplugged. В действительности, учитывая, что сольная карьера Планта угасала — он опустился до того, что годом ранее играл на разогреве у Ленни Кравица, — в то время как Пейдж все еще жаждал возвращения Zeppelin, упустить возможность объединения было бы глупо. Пейдж был бы рад полному воссозданию Zeppelin. Плант, однако, все еще был против этой идеи, резко заявляя, что вдвоем они могут снова прославиться без острых проблем от использования имени Zeppelin — таких, как грядущие нелепые сравнения с прошлым и отвратительная перспектива быть поставленными в ряды хэви–металлистов. Для этого нужно было лишь оставить за бортом Джона Пола Джонса, что и случилось. Однако, несмотря на тот факт, что телеконцерт в октябре 1994 года и последовавший альбом *No Quarter* в целом основывались на репертуаре Zeppelin, благоразумное добавление одиннадцати египетских музыкантов, а также четырех новых композиций, частично записанных в Марракеше, вместе с постыдным исключением Джонса, успешно прикрыли тот факт, что во всем, кроме названия, это было в сущности воссоздание Zeppelin.

Джонс, однако, презрительно отозвался о постерах

последовавшего тура Пейджа и Планта, на которых красовался слоган «Эволюция Led Zeppelin». «Я думаю, что это было несколько чересчур», — сказал он. Он был также немного обижен на то, что заголовок сопутствовавшего альбома *No Quarter* был взят у одной из его собственных песен Zeppelin. В то время он гастролировал с Диамандой Галас в то время, и, когда его спросили о его реакции на все это, он ответил, что «все это [его] сильно коробило. Это было очень стыдно, особенно после всего, что мы прошли вместе».

В ходе тура, однако, когда зрители, очевидно, приходили послушать классику, иллюзию того, что это не воссоединенные Zeppelin, поддерживать было все труднее. Вражда между двумя музыкантами снова начала медленно, но верно разгораться, в то время как Пейджа стала раздражать неизменная настойчивость Планта не поддерживать пламя Zeppelin, когда тот снова отказался петь *'Stairway to Heaven'*. «Все, что я знаю — это что, когда мы были в Японии, — сказал мне Джимми, — мы появились на ток–шоу на телевидении и исполнили кусочек песни, что было необычно. Мы просто исполнили ее кусочек, самое начало…»

Но были и более теплые моменты. В знак примирения Питер Грант был приглашен на концерты на лондонском стадионе Уэмбли 25 и 26 июля, где Плант со сцены выразил ему благодарность, будучи полностью поддержан зрителями. Похудевший гигант, ходивший теперь с тростью, после шоу остался в звукоинженерной комнате, раздавая автографы и шутя с фанатами. Это был почти счастливый конец почти идеальной истории. Этот тур был одним из самых прибыльных в году, и говорили, что они заработали больше денег, чем во времена Zeppelin. Но споры между музыкантами теперь вмешивались в ход событий. К моменту, когда в октябре они снова давали вместе два концерта в Мэдисон — Сквер-Гарден, там, где было состоялось так много классических шоу Zeppelin, их личные отношения достигли нового минимума.

В Лондоне Питер Грант был почетным гостем на первом ужине Международного Форума Менеджеров в отеле Hilton, где его ввели в почетные члены общества. Он сидел за столом со своим бывшим коллегой Аланом Кэлланом, другом Эдом Бикнеллом, менеджером Simply Red Эллиотом Рашменом и гитаристом Queen Брайаном Мэем, а, когда он пошел получать награду, люди забрались на столы, чтобы приветствовать его. Эллиот Рашмен кричал: «Поздравляю, Питер, никто из нас не сделал бы это без тебя!» Грант ответил, сказав собравшимся: «Я был очень удачлив в своей жизни, но, возможно, никогда сильнее, чем в этот момент, когда вы все оказываете мне честь. Но правда

в том, что удача приходит от великого счастья работы с великим талантом. Именно великий талант позволил мне стать успешным». В конце было объявлено, что следующие награды премии менеджмента будут даваться в его честь как «Премия имени Питера Гранта» в знак его «непревзойденного мастерства в менеджменте».

Двумя месяцами позже, 21 ноября 1995 года, Джи ехал домой в своей машине рядом с сыном Уорреном, когда с ним случился еще один, более серьезный, сердечный приступ. Он умер той же ночью. Ему было шестьдесят. Джимми Пейдж и Роберт Плант все еще были в туре, когда получили эту новость. Похороны состоялись холодным темным декабрьским утром в церкви святого Петра и Павла в Хеллингли, в Восточном Сассексе, где Джи когда–то жил в своем большом поместье. В его адрес Аллан Кэллан сказал: «Его величие заключалось в том, что он был многогранной личностью. Он настолько же совершенно владел грозным взглядом, насколько и обезоруживающими фразами. Он мог вовлечь вас в величайшую тайную дружбу, и вы были бы уверены, что при любых обстоятельствах он будет драться с вами до конца, если, конечно, он не подумает, что вы примете его каприз о неожиданном изменении плана… Куда бы Питер сейчас ни отправился, я надеюсь, у них там все налажено».

На похоронах присутствовало множество знакомых из прошлого: Пейдж, Плант, Джонс, семья Бонэма, Джефф Бэк, Пол Роджерс, Саймон Кирк, Боз Баррел, Фил Карсон, Крис Дрейя, Джим Маккарти, Фил Мэй и Денни Лейн. Из тех, кто не смог прийти, но присутствовал душой, были Ахмет Эртегун, ослабевший здоровьем, и Микки Мост, который хотел приехать, но был загадочным образом уведомлен, что похороны «только для семьи». Когда присутствовавшие покинули церковь, не было сыграно ни одной песни Zeppelin. Напротив, по просьбе Гранта, Вера Линн пела *‘We’ll Meet Again’*. «За такое я и любил этого парня», — улыбался Кэллан. Поминки состоялись на ферме Уорт в Литл Хорстеде, в небольшом деревянном амбаре, где некогда стояли винтажные машины Гранта, и стол был накрыт около знаменитого «алькапоновского» автомобиля Лорда Джона Гульда. Мероприятие было печальным и тягостным, холодным и тихим. Джимми Пейдж ушел первым, громко захлопнув за собой дверь. Казалось, к разговору был расположен только Джефф Бэк, перемещавшийся между гостями, даря каждому из них улыбку и перекидываясь с ними парой слов.

В опубликованном официальном заявлении Плант сказал, как нельзя лучше. Грант, по его словам, «переписал правила. Он столько сделал для нас, что в 1975 году ему пришлось

повернуться к нам и сказать: «Слушайте, я не знаю, что еще могу сделать. Мы выступали с бомбами и смертельными номерами. У нас были рыбки и киски и все такое — я больше ничего не могу сделать, потому что теперь вы действительно можете полететь на Сатурн“. Своей уверенностью я обязан тому, как он успокаивал всех нас, воспитывал и умасливал, чтобы мы стали теми, кем были. Он был больше, чем жизнь. Гигант, перевернувший игру вверх тормашками. Страстный, бескомпромиссный, с отличным чувством юмора». Заявление Пейджа было более кратким и сводилось к следующему: «Питер был опорой как партнер и как друг. Мне будет его не хватать, а сердце мое полностью с его семьей».

Второй альбом Пейджа и Планта, разочаровывающий *Walking into Clarksdale*, вышел в 1997 году, но к тому времени огненная надпись уже красовалась на стене. За год до этого их ввели в Зал славы рок–н–ролла, и флаг Zeppelin развивался теперь выше, чем когда–либо, а второй мировой тур Пейджа и Планта, несмотря на абсурдность ситуации, собирался принести еще больше дохода. Теперь даже ходили слухи, что Джон Пол Джонс — убедительно выступивший со старыми товарищами по группе на коротком концерте Зала Славы — вероятно, тоже примет в нем какое–то участие. Но Плант снова отказался, еще до того как была разведана эта возможность, отступив в преддверии гастролей по Австралии накануне 1999 года, лицемерно заявив, как он сказал мне, что «не знает, сколько еще английских весен ему суждено увидеть». Разгневанный Пейдж при таком раскладе присоединился к американским блюз–рокерам The Black Crowes, с которыми позже в тот же год успешно гастролировал по Штатам с сетом, невозмутимо построенном на материале Zeppelin. Получившийся в результате альбом *Live at the Greek*, релиз которого изначально состоялся через Интернет, был не только более хитовым, чем *Walking into Clarksdale*, но и просто более хорошим. «Я подпрыгнул от радости, когда мне сказали, как успешно он продается», — сказал мне Пейдж.

Не считая странных совместных работ — а в случае с представлением в 1998 году («Я передал это по телефону») рэп–версии *‘Kashmir’* Паффа Дэдди очень странных, — в своей пост–зеппелиновской карьере Джимми Пейдж сконцентрировался на поддержании огня Zeppelin, от продюсирования великолепного набора дисков Remasters до личного руководства революционным двойным релизом превосходной шестичасовой коллекции записей на DVD и и двухдискового живого альбома *How The West Was Won* (записанного в Лос — Анджелесе в 1972 году), состоявшимся в 2003 году. Это было воплощением его долго вынашиваемой

мечты о хронологической истории живых выступлений группы, начиная с Альберт–холла в 1970 году и заканчивая эксклюзивным материалом с двенадцати камер Мэнсфилда, снимавших фестиваль в Нэбворте почти десять лет спустя. С тех пор было еще два момента, когда Пейдж и Плант отбрасывали свои противоречия, чтобы обсудить возможность совместных выступлений в качестве Led Zeppelin. Первый из них случился при подготовке выпуска DVD — который быстро стал самым продаваемым музыкальным DVD в истории, — *и How The West Was Won* — сразу занявшим в 2003 году первое место в американских хит–парадах. Тогда обсуждался план короткого, но доходного летнего тура по США, который провалился, когда, по заверениям некоторых источников, интерес Планта переключился на совпавший по времени релиз его сольной компиляции *Sixty Six to Timbuktu*. Второй момент состоялся в 2005 году, когда обсуждалась организация нескольких концертов в Мэдисон — Сквер-Гарден в ознаменование 25-ой годовщины смерти Бонзо. Все отменилось, так как Плант не мог решить, стоит ли оно того.

Джон Пол Джонс тем временем так и оставался третьим лишним. В 1994 году он принял участие в записи отличного альбома Диаманды Галас *The Sporting Life*, где его мультиинструментальные украшения треков вроде *'Devil's Rodeo'* добавили глубины песням лирической дивы о похоти и разложении, а позже он присоединился к ней на весьма успешном мировое турне. Игра со вздорной певицей была «самым забавным, что случилось со мной со времен Zeppelin». Он вспоминает сейчас, как на концерте в Чикаго кто–то закричал: «The song remains the same («Песня остается неизменной»)!», — а она закричала в ответ: «Нет, ублюдок!» Он также организовал собственную студию звукозаписи, которую окрестил «Воскресной школой», где и записал свой первый сольный альбом *Zooma*, выпущенный в 1999 году. Он продемонстрировал отличную инструментальную работу: в треки вроде *'Tidal'* и оглушительной заглавной композиции Джонс добавил громкие отрывки обрушивающихся лавиной ритмов и жутких акустических гамм, созданных с использованием батареи из четырех–, десяти– и двенадцатиструнных бас–гитар. Остальные треки, как, например, *'Bass'N'Drums'* (вдохновленный его дочерью Джасиндой, познакомившей его с драм–н–бэйсом, британским клубным звуком середины девяностых) показали как чувство юмора Джонса, так и его готовность исследовать новые музыкальные территории, в то время как *'The Smile of Your Shadow'* продемонстрировала, что он не потерял и свою способность создавать соответствующую мистическую атмосферу.

Два года спустя он выпустил следующий альбом, столь же рискованный, но более доступный *The Thunderthief*, на котором он играл практически на всем, кроме ударных. Также он — что в некотором роде примечательно — включал его дебют в качестве соло–вокалиста в остроумной *'Angry Angry'* с панковскими корнями и более традиционной фолк–песенке *'Freedom Song'*. Но в основном альбом состоял из неистовых ритмов треков вроде впечатляющего *'Down the River to Pray'*. Воодушевившись, он собрал собственную гастрольную группу и выступил с концертами, основанными на его сольном материале, дома, а также в Америке и Японии. Но без песен Zeppelin, «разве что одной–двух по случаю, для смеха». В 2004 году в составе группы Mutual Admiration Society он гастролировал вместе с Гленом Филлипсом (в прошлом известным как вокалист Toad the Wet Sprocket) и разными участниками группы Nickel Creek.

В последнее время он, кажется, снова вернулся к своей привычке просто появляться на альбомах других людей, как, например, в случае с *In Your Honor* группы Foo Fighters, где он принял участие в записи двух треков (играя на мандолине в *'Another Round'* и на пианино — *в 'Miracle'*). Впоследствии фронтмен Foo описал работу с Джонсом как «вторую лучшую вещь, которая случалась с ним в жизни». Джонс также запоздало вернулся к продюсированию современных записей вроде «олдскульного [альбома] тяжелого рока» *Outta Sight, Outta Mind* группы The Datsuns в 2004 году и критически принятого собрания нео–кантри *She Waits For Night* группы Uncle Earl годом позже. Он много работал и саундтреками, включая главную тему «Тайных приключений Тома Тамба». Думал ли он по–прежнему о том, чтобы взять свою старую бас–гитару Fender, сдуть пыль с меллотрона и поднять планку под знаменем Led Zeppelin? Конечно, да. Как он сказал мне в 2003 году, когда я собирал заметки для конверта DVD: «Определенно, с группой осталось чувство незавершенности. Даже хотя, с одной стороны, невозможно себе и представить попробовать выступать без Бонзо, мы надеялись в восьмидесятых сыграть ту же роль, что и в семидесятых. Я до сих пор очень сожалею, что нам не выпало шанса сделать это». Но он не сказал мне, что, как выяснилось позже, недавно Плант извинился перед ним — по словам Дэйва Льюиса, в буквальном смысле упав на колени, — не только за исключение его из союза Пейджа и Планта, но и за все ехидные замечания, которые они в то время позволяли себе, в том числе и за заявление о том, что «он просто паркует машину», сделанное на первой пресс–конференции, когда кто–то спросил, где Джонси.

И все же, когда в 2006 году ни Плант, ни Джонс не

присоединились к Пейджу на трибуне во время снимавшейся телекамерами церемонии введения группы в британский Зал Славы, казалось, что единственным участником Led Zeppelin, все еще желавшим некоего воссоединения, каким бы краткосрочным или беспокойным оно ни было, оставался создатель группы. Или, по крайней мере, так казалось вплоть до объявления всего через полгода о том, что Led Zeppelin снова выйдут на сцену — а место своего отца за ударными опять займет Джейсон Бонэм, — по официальной версии, чтобы почтить память Ахмета Эртегуна, скончавшегося предыдущей зимой в возрасте восьмидесяти трех лет за кулисами концерта Rolling Stones в Нью — Йорке, неофициально же — как часть бесконечного стремления Джимми Пейджа снова собрать группу.

Какими бы ни были причины, вряд ли стало совпадением то, что представление, которое должно было состояться на лондонской O2 Arena в ноябре 2007 года, сопровождалось выходом нового сборного диска Zeppelin *Mothership* — неудовлетворительной и неровной коллекции «хитов» со всего одним акустическим номером *'Babe I'm Gonna Leave You'* — и, что более интересно, его DVD-версии, включавшей также обычные «дополнения»: удаленные сцены, свежие интервью и подобные материалы, относившиеся к их некогда раскритикованному, а теперь признанному историческим «домашним кино» *The Song Remains The Same*, а также новые аранжировки оцифрованной версии живого альбома со своими собственными «дополнениями» в виде нескольких «бонус» — треков.

В один из последних наших разговоров с Джимми о воссоединении Zeppelin он сказал мне: «Возможно, была пара моментов, когда мы могли снова собраться. Думаю, у нас в головах остался по крайней мере еще один хороший альбом, если так выразиться. Но я просто представлял ему один сценарий за другим… но Роберт не был заинтересован. Он просто не желал знать об этом. Он сказал, что не хочет петь песни Led Zeppelin. Но я люблю играть музыку Led Zeppelin. На мой взгляд, они были одной их лучших групп мира и играли лучшую музыку, и мы должны исполнять ее теперь. Но мне не кажется, что это когда–либо снова случится. Не сейчас…»

Вряд ли кто–то удивился, когда они в конце концов объявили о своем возвращении. Во времена, когда все, начиная с Police и заканчивая Genesis, Pink Floyd и The Who, пожинали плоды своего статуса «классиков», выступая на аншлаговых концертах, цены на билеты на которые в среднем составляли 150 фунтов за штуку, и продавая отреставрированные старые сборники, раскупавшиеся лучше, чем когда–либо, — только Mothership разошелся тиражом

более, чем в 600 000 копий, за рождественские каникулы 2007 года, — даже Роберт Плант мог разглядеть выгоду воссоединения, особенно такого — вероятно — краткого. Группа договорилась отыграть полный двухчасовой концерт в первый — и в последний, по их настоянию, — раз за двадцать восемь лет, и он должен был стать для Zeppelin, по словам Планта, шансом «как следует попрощаться». Вывод: после конфуза на Live Aid и концерте Atlantic единственно верными были достойные проводы, так? А со значительным вкладом — точная сумма которого так и не была названа — «чистого» дохода, ушедшего на благотворительность — в Образовательный фонд Ахмета Эртегуна, финансирующий университетские стипендии в Британии, Америке и Турции, — публика все проглотит. Тем временем прессу заполонили истории о том, что официальный сайт, продававший билеты на шоу — по 135 фунтов за штуку, — рухнул, не выдержав огромного количества запросов — до двадцати пяти миллионов посещений за первые сутки с начала продаж, если верить этим историям. Как часть рекламной кампании, BBC Radio 2 выставило на аукцион два билета вместе с правом наблюдать за проверкой звука и встретиться с группой, все доходы с которого должны были отправиться в благотворительную организацию Children In Need. Слушатель Кеннет Донелл из Глазго выиграл его, поставив 83 000 фунтов. Онлайн–реселлеры вроде Seatwave и Viagogo также повеселились, продавая билеты по средней цене 7 425 фунтов. Менее известным общественности было то, что на более скромной основе продавались групповые билеты: по разумной цене можно было заказать отдельные ложи на двадцать восемь человек вместе с включенными в стоимость едой и напитками. По крайней мере пара тысяч билетов были отложены исключительно для «друзей и родственников» группы — стольких известных лиц, сколько можно было уместить туда. Большинство людей покупали билеты на сайте, и полученные с этих продаж деньги шли на благотворительность, но такую возможность для возрождения легенды Zeppelin нельзя было упускать.

Все было спланировано до мелочей, и все новые аранжировки для DVD и CD *The Song Remains The Same*, последовательность треков и обложка *Mothership* были готовы к маю. В отличие от DVD и комплекта *How The West Was Won* 2003 года, где за все аспекты производства отвечал Пейдж, в этот раз руководство взял на себя Плант. Кевин Ширли, молодой и талантливый южноафриканский продюсер, работавший с Джимми над *DVD* и альбомом *How The West Was Won*, теперь вместе с Робертом занимался переработкой *The Song Remains The Same*. Он вспоминает, что «теперь беспокоился уже не Джимми, на этот раз,

казалось, именно Роберт настаивал на том, чтобы постоянно находиться со мной. Когда мы дошли до того кусочка *'Stairway to Heaven'*, где он экспромтом вставил «Кто–нибудь помнит хохот?», он вздрогнул и спросил, можем ли мы его вырезать. Я ответил: «Нет, нельзя это стирать, ведь это помнят люди, это часть истории!“ И он очень неохотно позволил мне сохранить его. Еще несколько мелких импровизаций — пару этих «baby, baby, babys“ — я удалил по его просьбе, просто чтобы он остался доволен».

Как только работа была выполнена, остался месяц на репетиции. Тем временем все трое оставшихся участников группы засветились в O2 на летних концертах Snow Patrol и Элтона Джона. На внутренней кухне, однако, положение дел, как обычно, было удручающим. Все трое участников группы имели равное право голоса относительно плана шоу, но, как всегда, некоторые участники были равнее других. В конце концов все свелось к тому, что хотел Роберт. Он поставил несколько условий. В частности, музыка не должна была быть «слишком похожа на хеви–метал». Это означало отказ от *'Immigrant Song'*, которую так любили Пейдж и Джонс, и от *'Ahilles Last Stand'*, что очень расстроило остальных, в особенности Джимми, все еще считавшего ее одним из своих лучших творений. Что же до *'Stairway to Heaven'* — остальные затаили дыхание, — он *будет* готов исполнить ее, но только не в качестве финала. Вместо этого она будет сыграна в середине сета без лишнего пафоса. Джимми и Джону Полу не оставалось ничего, кроме как согласиться. Плант поставил также общее условие отказа от долгих, как в старые времена, джемов. И неважно, что там говорил Джимми о «телепатии», импровизация больше не была в почете: номера должны были быть исполнены настолько близко к своему звучанию на альбоме, насколько могла это сделать группа. И опять же этим не были довольны ни Пейдж, ни Джонс, но они ничего не могли поделать. Либо так, либо вообще никак — а Пейдж и Джонс так безумно хотели этого, что не могли отказаться.

Хотя значение этого еще до конца не понято, будет и еще один, как оказалось, даже более важный релиз, совпавший с концертом в O2: новый альбом Планта, на этот раз в сотрудничестве с известной американской исполнительницей в жанре блюграсс Элисон Краусс. Талант этой девочки развился рано, и свой первый контракт на запись она заключила в тринадцать лет, проведя затем два десятилетия за строительством солидной репутации самой узнаваемой певицы современного блюграсса и кантри, лауреата нескольких премий и успешного соавтора. Впервые она выступила вместе в Плантом на

концерте в честь музыки Ледбелли, состоявшемся годом ранее. Когда они познакомились, ей было тридцать пять, а следовательно, она была слишком молода, чтобы из первых рук знать о Zeppelin, — будучи подростком, Элисон фанатела от Def Leppard. Плант, в свою очередь, годами выступал сольно, превнося в свои песни элементы мировой и народной музыки. Когда поступило предложение о возможном сотрудничестве с Краусс на нескольких записях, чтобы посмотреть, как пойдет, он сразу ухватился за этот шанс. Тот факт, что это совпало с грядущим воскрешением гиганта Zeppelin, в расчет не брался — по крайней мере, поначалу.

Результаты их совместного творчества, за которыми следил опытный музыкант, автор песен и продюсер Ти — Боун Бернэт (широко известный за свои саундтреки к фильмам–номинантам на Оскар «О, где же ты брат?» и «Переступить черту», а также за выпуск альбомов Тони Беннета и К. Д. Ланг), превратились в альбом *Raising Sand* — вдохновенную коллекцию эзотерических каверов, выбранных Бернэтом, представлявшую собой роскошное сочетание блюза, кантри, соула, рокабилли и старомодных баллад. Но даже с учетом этого никто не ожидал такого блистательного успеха, который альбом получил после своего выхода в октябре, всего за месяц до концерта Zeppelin в O2. Rolling Stone, Vanity Fair, The Sunday Times (позже назвавшая его альбомом года), New Yorker, Entartainment Weekly, Mojo, People, USA Today… все лезли из кожи вон, восхваляя альбом в критических статьях, полных слов о повороте карьеры, чего раньше не бывало ни с одним из исполнителей. В результате альбом занял вторую строчку в чарте США. Через неделю он уже был на первой. Через месяц он стал золотым, а затем — платиновым. Продажи в Британии росли скромнее, но со временем *Raising Sand* повторил свой американский успех, и к настоящему моменту в Британии уже продано более полумиллиона копий — альбом уже почти дважды платиновый. Роберт Плант не мог поверить в свою удачу. «Когда работа была завершена на семьдесят пять процентов, — прокомментировал он, — я понял, что мы создали нечто, о чем я даже не мог мечтать». Краусс была столь же потрясена. «Столько романтики, как ни странно, — сказала она. — Этот опыт по–настоящему изменил мою жизнь».

Так и было. Но не для Джимми Пейджа или Джона Пола Джонса, воспринявших появление альбома *Raising Sand* как вторжение на их собственную долгожданную вечеринку. Как однажды сказал мне Джимми: «Что бы мы ни делали теперь с Led Zeppelin, кажется, что у Роберта всегда одновременно с этим

готовится сольный альбом». Предположение: коварный Плант всегда знает цену огласке. Кроме того, когда Роберт дал Джимми и Джону предрелизную копию альбома на CD, он был горько разочарован тем, что никто из них не дал никаких комментариев, ни за, ни против, и все еще переживал об этом спустя год после события, когда в разговоре с Кевином Ширли в Лос — Анджелесе в июне 2008-го он сказал, что никто из ребят «даже не отметил сам факт выпуска альбома». И еще: «Понимаете, это моя работа, я горжусь ей, а ребята близки мне, и, когда они не воспринимают серьезно то, что я делаю, это… знаете ли, печально».

Впрочем, есть некоторое сомнение в том, что успех альбома в значительной степени объяснялся выпуском *Raising Sand* непосредственно перед запланированным концертом в O 2 26 ноября. Мировая пресса цеплялась за интервью Led Zeppelin, так что предложение певца пообщаться о его новом сольном проекте отвергалось почти всеми, что вело к таким неожиданностям, как совместное появление Планта и Краусс на канале BBC в программе The Culture Show. Конечно, спрашивая о *Raising Sand*, все были вежливы. Но все интервью заканчивались одинаково: вопросом о Самом Главном. На них, впрочем, Плант отвечал бессодержательным бормотанием. Эта ситуация также привела к таким обманчивым журнальным заголовкам, как РОБЕРТ ПЛАНТ О LED ZEPPELIN, украсившим однажды обложку Q, в котором на самом деле содержалось интервью с Плантом и Краусс о *Raising Sand*. А журнал Mojo поместил интервью Планта и Краусс внутрь большой статьи о Led Zeppelin. Внимание прессы обрушилось на Планта и его нового музыкального партнера настолько сильно, что, когда было объявлено о переносе концерта в O 2 на две недели из–за того, что Джимми Пейдж сломал палец, циники предположили, что задержка связана с тем, что Плант был слишком занят, продвигая *Raising Sand* в Америке, не имея возможности полноценно репетировать с Zeppelin, а нервный Пейдж, полностью уверенный, что концерт должен окончательно стереть все плохие воспоминания о Live Aid и проклятом шоу Atlantic, придумал эту историю, чтобы дать группе больше времени для репетиций, когда Роберт вернется. Но, конечно, Пейдж это безоговорочно отрицает.

Как выяснилось, не стоило волноваться о том, что альбом Планта и Краусс что–то отнимет у воссоединения Led Zeppelin. Во время, предшествовавшее концерту, о группе неделями шумели все газеты и журналы, от серьезных редакторов вроде Жермен Грир из The Telegraph до обычной таблоидной болтовни в The Sun, а фотоагентства предлагали миллионы долларов за право делать снимки концерта и продавать их.

Сам по себе концерт от начала до конца был удивительно холодным. Арена O 2 располагалась в центре концентрических кругов баров и ресторанов, и атмосфера того прохладного декабрьского вечера была полна ощущения искусственности, никто словно не знал, зачем пришел туда. В отличие от большинства рок–зрителей, которых легко вычислить по типичным джинсам и футболкам, аудитория явно состояла из гораздо более широкого среза общества. Впрочем, основная часть людей были из среднего класса и средних лет, но при этом одетыми слишком по–молодежному. Внутри O 2 была идеальна для мероприятия с такой толпой. Охранники демонстрировали необычное дружелюбие, большие комфортные кресла были оборудованы подставками для стаканов, внутри арены также работали киоски с широким выбором еды и напитков, где можно было купить все, от чипсов до суши, от пива до шампанского, кока–колы или капучино.

Концерт начался точно вовремя, в девять вечера. Перед началом был дан тот же короткий клип, который можно видеть на обновленной версии DVD *The Song Remains The Same* — телерепортаж о рекордном концерте в Майами в 1973 году, а затем неожиданно — бам! — группа разразилась *'Good Times Bad Times'*. Это стало наиболее волнующим моментом вечера, когда они действительно оказались на сцене вместе, и внезапно все стало слишком реальным: Джимми в солнечных очках, длинном черном пальто поверх свежей белой рубашки и темных брюках, а волосы его белые, как у привидения, Роберт выглядел более повседневно, он был в рубашке с открытым воротом поверх темных джинсов и ботинок. Его отличительной чертой теперь была не лишенная волос грудь и не большой пенис, а бородка в стиле полковника Сандерса. Несмотря на то, что свет был слишком ярким для кинооператоров, которые записывали концерт — как ожидалось, для будущего выпуска DVD, — участники смотрелись классно. Однако звук был ужасен. Только после пяти номеров они стали звучать так, как должны были, но к этому моменту мистика уже рассеялась, и зрителю оставалось смотреть на широкий панорамный экран позади группы, на котором демонстрировалась нарезка живых выступлений и впечатляющая абстрактная чепуха, придуманная дизайнерами из Thinkfarm. Обращая взгляд снова на явно нервные силуэты на сцене, казалось, что Роберт сохранял полный контроль и профессионализм. Джимми, который словно не мог оторвать глаз от Роберта на протяжении первой половины концерта, также казался относительно легким, хотя и слишком прижимался к ударным. До его шестьдесят четвертого дня рождения оставался

месяц, и было бы неверно ожидать от него прошлой прыти. Впрочем, мне он казался тем, кем и был: пожилым человеком, играющим в молодую игру. Джон Пол Джонс выглядел как и всегда: безымянным работягой, к собственной радости оставленным наедине со своими инструментами, — одним словом, неинтересно. Джейсон Бонэм был открытием: лысый, бородатый, в отличной форме (что подтвердил его инструктор по карате, с которым я сидел рядом). То, что он был так убедителен в роли своего отца, подтверждало и его талант, и его смелость, ведь он знал, что любой ударник в зале — а там их было много — от Дейва Грола из Foo Fighters до Чеда Смита из Red Hot Chilly Peppers, если назвать лишь двоих, — был бы рад занять его место.

Впрочем, внимание в основном было направлено на Роберта и Джимми — именно в таком порядке. Голосу Роберта помогло общее понижение тональности выступления. По–настоящему впечатлял теперь его чудовищный внешний вид. Я почти ожидал некоего щеголя, делающего нам одолжение, красующегося за счет Пейджа. Но он, наоборот, всячески показывал, что воспринимает события так же серьезно, как и самый отъявленный фанат Zeppelin, становясь тем самым звездой выступления. Джимми, хотя и не столь откровенно самоуверенный, играл лучше, чем кто–либо слышал за последние, возможно, тридцать лет. Определенно, лучше, чем во время ужасного американского тура 1977 года, лучше, чем на большей части нэбвортских выступлений, и точно лучше, чем в любое время за три десятилетия, прошедших с момента падения Zeppelin с небес на землю.

Играли они, в основном, хиты вроде *‘Black Dog’, ‘Trampled Underfoot’, ‘Nobody’s Fault But Mine’, ‘No Quarter’, ‘Since I’ve Been Loving You’, ‘Dazed and Confused’, ‘Stairway to Heaven’, ‘Kashmir’*, а также несколько неожиданных композиций: *‘Ramble On’, ‘In My Time Of Dying’, ‘The Song Remains The Same’, ‘Misty Mountain Hop’* и то, что никогда раньше не играли — *‘For Your Life’*. На бис, естественно, исполнялись *‘Whole Lotta Love’* и *‘Rock And Roll’*. Сыграть все любимые песни, само собой, не удалось, но так бывает всегда. Но все же разочаровало отсутствие небольшого акустического сета. Особенно учитывая столь любимое Джимми чередование «света и тени». И, конечно, почти не было импровизаций, песни, как и настаивал Роберт, были максимально приближены к оригинальным записям. Если это означало значительно более короткое, чем раньше, соло в *‘Dazed and Confused’*, то пусть так и будет.

Когда все закончилось, толпа около минуты или двух стояла, хлопая, крича и топая ногами, а потом зашагала на выход, где

всегда любезный персонал пожелал всем «хорошей ночи и удачной дороги домой». Не было чувства эйфории или волнения, опасности, восторга. Лишь чувство довольства. Несмотря на назойливую рекламу, реальность, как и всегда, оказывается пресной и падает вниз, словно лопнувший шарик. Я задавался вопросом, что же я вынес с этого концерта, и в итоге был вынужден заключить, что, чем бы оно ни было, это было совершенно не похоже на Led Zeppelin семидесятых и даже на Live Aid 1985-го. И, конечно, не так ярко и впечатляюще, как DVD 2003 года. Я чувствовал, словно побывал на очень подробном туре по пирамидам. Замечательная вещь, хоть я и начал зевать и посматривать на часы, когда пошел второй час. Насколько же иначе все, должно быть, было в настоящие времена фараонов, тогда, когда титаны ступали по Земле…

Единственным моментом, когда показалось, что действительно происходит нечто значительное, когда снова разгорелась искра этой старой телепатии, по крайней мере, между Магом и его адептами, стало представление со скрипичным смычком, когда Джимми, погруженный в эту мистическую пирамиду зеленого света, доказал, что он все еще может останавливать время, стоя в позе Пендерецкого и извлекая из своей гитары леденящие душу, истошно вопящие антиаккорды. Самым же менее убедительным моментом, как ни странно, стала *‘Stairway to Heaven’*, начатая без вступления, словно старая леди из высшего света, у которой украли ее гордость, а голос Роберта звучал настолько очевидно фальшиво, как в эмоциональном, так и в музыкальном плане, что все это казалось каким–то… бездоказательным. Соло Пейджа, напротив, звучало лучше, каждая нота была идеальна, как и в любое время с момента первой записи песни. «Мы сделали это, Ахмет», — сказал Плант в конце, но это граничило — в первый и единственный раз — с высокомерием и подчеркнуло единственную фальшивую ноту того концерта.

После шоу была устроена VIP-вечеринка на 700 человек в помещении, вмещавшем только 200. Среди гостей были Мик Джаггер, Пол Маккартни, Присцилла и Лиза — Мария Пресли, Джереми Кларксон, Ричард Хаммонд, Крис Эванс, Джефф Бэк, Лиам и Ноэль Галлахеры, Мэрилин Мэнсон, вокалист Def Leppard Джо Эллиот, Пинк, актрисы Розанна Аркетт и Джульетт Льюис, супермодели Наоми Кэмпбелл и Кейт Мосс и многие, многие другие. На следующий день в газетах — всех, от серьезных политических изданий до таблоидов, забитых пустой болтовней, — огромное место было отведено рассказу о шоу и бесконечным спискам знаменитостей, его посетивших. Сколько из

них смогли бы отличить *Houses of the Holy* от *In Through The Out Door*, было спорно. Но суть, конечно, уже была не в этом. Из–за недостатка появлений на публике концерт Led Zeppelin привлек больше известных людей, чем даже шоу The Stones, состоявшиеся ранее в тот же год в том же зале, и больше, чем любой из двадцати одного концерта, с которыми за несколько месяцев до этого выступил там Принс. На тот момент, даже больше, чем кто угодно.

Судя по разговорам, казалось, никто в O2 не верил, что Zeppelin выступят только с одним этим концертом. «Пойдете снова?» — спросил меня какой–то незнакомый человек, очевидно, решивший, что теперь мы все стали братьями. Я задумался на секунду, а потом ответил честно. «Вероятно, нет». Он ошеломленно посмотрел на меня. На следующий день все задавали мне тот же вопрос для прессы, радио, интернет–отчетов — фотографии с шоу появлялись в Сети прямо во время концерта — и телевидения. И я вспомнил кое–что, что сказал мне Роберт Плант, когда мы в последний раз разговаривали, еще до того, как каждый из нас узнал, что грядет впереди. Мы обсуждали воссоединение, и он недовольно ответил: «Всегда были эти разговоры, мол «О, понимаете, я не знаю, почему бы им не собраться снова, ведь все остальные делают так“. Но, боже мой, как же вы собираетесь соткать ту магию, которая наполняла группу раньше?»

На концерте в O2 был найдет ответ на этот вопрос: это невозможно. Через полгода, давая интервью The Guardian, Плант выразился лучше, описав шоу как «крайне посредственный опыт» и сказав, что после него он «расплакался». «Потому что это (чем бы оно ни было) сработало как и должно было. Великий подвиг организации — в основном, общественной организации. Проблема теперь была в том… что все приобрело такие масштабы, что потеряло то, что некогда было великолепным в своей исключительности, мимолетности и иногда некоторой мрачности, и в этом был свой мир, куда никто не мог попасть». Когда его спросили, не упустил ли он затем возможность снова собрать Zeppelin на постоянной основе, он с напускной скромностью ответил: «Не в моей власти решать за всех». Zeppelin, по его словам, «всегда действовали напористо и манипулировали музыкальной историей — и это, должно быть, было совершенно правильно». Точно так же и он теперь принимал решения, так как «хотел быть в напряжении, хотел рисковать». А возрождение Led Zeppelin без Джона Бонэма, как, казалось, предполагал он, точно не собиралось быть дерзким.

Вместо тура с Led Zeppelin, спланированному в секрете,

Роберт Плант провел большую часть 2008 года на гастролях с Элисон Краусс, продвигая их все еще продававшийся альбом *Raising Sand*. Выиграв в феврале Грэмми в номинации «Лучшая совместная вокальная работа в стиле поп» за сингл *'Gone Gone Gone (Done Moved On)'*, пара собирается получить еще больше наград на церемонии в начале 2009 года, когда альбом еще может претендовать на награды за 2008-ой. Теперь дуэт планирует записать следующий альбом, подготовив его выпуск к 2009 году, и в этот раз, может быть, даже сочинить несколько треков вместе, снова под контролем Ти — Боуна Бернэта. На октябрь 2008-го запланирован также тур по Великобритании, от которого, по собственным признаниям, директора звукозаписывающей компании ожидают подъема продаж альбома до 800 000 копий — потрясающая цифра для участника Zeppelin без группы. Назвав на сцене Краусс «самым одаренным музыкантом из тех, кого я знаю», Плант ясно дал понять, где он хочет быть — и в жизни, и в карьере. Даже если это означает исполнение в своем новом обличье вместе с Краусс нескольких песен Zeppelin — включая *'Black Dog', 'Battle Of Evermore', 'Black Country Woman'* и *'When The Levee Breaks'*.

В кулуарах все еще говорят о полупостоянном воссоединении Led Zeppelin в 2009 году. Но когда дело доходит до Роберта Планта, никто, даже Джимми Пейдж — а кто–то скажет, что Джимми в последнюю очередь, — не может сказать, чего ожидать. Кевин Ширли, который подключился к выступлениям Планта и Краусс, когда в июне они добрались до Лос — Анджелеса, говорит мне: «Концерты, которые он дает с Элисон, потрясающи. Кажется, словно в парне вообще нет эго. И очевидно, что они работали очень упорно, пели гармонии, делали все как надо. Когда мы разговаривали с ним после шоу, он сказал: «Я чувствую такую радость на сцене". Я ответил: «Да, хорошее зрелище, и звучит классно. Но, знаешь, выступление в O2 тоже было отличным". Он сказал: «Но там все получалось как раз наоборот. Там не было радости, [а] тут радость везде". И он сказал еще одну вещь, которая показалась мне весьма наглядной. Он заметил: «Мне скоро будет шестьдесят, и я так рад, что нашел в своей жизни это, потому что я по–настоящему беспокоился, что мне некуда будет двигаться. Те парни [Пейдж и Джонс] хотят, чтобы я колесил с ними по миру, но это бессмысленно". Он никогда не говорил: «Я не буду выступать с ними", — и никогда не говорил, что ничего не будет. Но я не думаю, что он пойдет на это. Он осознает масштаб всего этого, и, думаю, машину остановить сложно, поскольку она такая большая, и он понимает, что там крутятся миллиарды долларов и стадионы сразу окупаются на год вперед.

И когда он играет песни Элисон, каждый раз, когда они исполняют композицию Led Zeppelin, толпа лишь взрывается еще немного сильнее. Так что наследие, бесспорно, имеет для него значение. Но я думаю, что он был бы просто счастлив, если бы все это теперь прекратилось, закончившись навсегда. Он выпустил десять сольных альбомов, в 1980 году перейдя на новый этап своей карьеры. Так что, думаю, с него этого хватит».

И что еще, чего нет у Планта, может ему сейчас предложить Zeppelin? Кроме денег, которых у него и так уже очень много, учитывая, что дискография Zeppelin до сих пор гарантирует ему ежегодный доход в несколько миллионов. У него сейчас такая сольная карьера, о которой сравнимые с ним исполнители вроде Мика Джаггера, Роджера Долтри и даже Пола Маккартни, могут только мечтать, как и Джимми Пейдж. Он достиг того, чего еще не удавалось ни одному из них: подарил себе вторую жизнь с альбомом, который не только разошелся миллионными тиражами, но и был единодушно признан одним из ключевых моментов современной музыкальной эпохи.

Для шестидесятилетнего бывшего выжимателя лимонов [СНОСКА: Ссылка на песню Zeppelin *The Lemon Song*. — Прим. пер.], проведшего почти половину своей жизни в попытках отбросить прошлое, мечта действительно претворилась в жизнь. Зачем теперь возвращаться назад, если это, определенно, только все испортит? Состоится ли в будущем еще один концерт Led Zeppelin? Такая возможность всегда будет сохраняться, пока жив Джимми Пейдж. Но как же все–таки печально, что теперь не он распоряжается судьбой Zeppelin. Тот, кто придумал и создал все это, тот, без кого было бы невозможным оставаться столь известными сейчас. Во многих отношениях Led Zeppelin был мечтой Джимми Пейджа, которую разделили все остальные. Стал ли он теперь своеобразным кошмаром? В последний раз Джимми Пейдж выпустил альбом с новой музыкой более десятилетия назад — и это был *Walking into Clarksdale*, альбом столь слабый, что на его фоне *In Through The Out Door* выглядит музыкальным прорывом, как до сих пор подшучивает над самим собой Джон Пол Джонс. Правда в том, что Пейджу стоило бы последовать примеру Планта и двигаться дальше. Но вместо этого он сидит дома в одиночестве, все еще ожидая, когда Роберт решит, соглашаться ли ему на еще несколько концертов–воссоединений, все еще ожидая звонка, отшельник поневоле, столь же богатый деньгами и славой и столь же беспомощный в деле музыки, как золотая статуя из проклятия Кеннета Энгера. Теперь, вернется ли Плант, уже почти не играет роли. В любом случае, как в еще в 1993 году сказал Дэйву Льюису Питер Грант: «Поймите, Роберт и

так всегда хотел быть главным в группе. В итоге он в некотором роде стал им».

Тимоти д'Арк Смит говорит, что Джимми отправил ему пару билетов на концерт в O2, «но я отдал их своему крестнику. Я думал, что когда попаду на небо, Святой Петр скажет: «Была *одна* вещь, которую ты сделал…"». Когда я упоминаю, что заметил, что на шоу в O2 на усилителе Джимми все еще красовался символ ZoSo, Тим улыбается и говорит: «Да, это интересно. Я слышал, что однажды он все это забросил — все, что связано с Кроули. Возможно, поэтому я уже давно не оценивал для него никаких вещей. Это, должно быть, очень серьезно, сказал мне кто–то. Может, он бросил, а потом снова принялся за свое. Во время душевных мук или еще когда–то…»

Он говорит, что в один из последних разов, когда он видел Джимми, тот снова говорил о Болескин–хаусе, который продал в 1991 году. «Он сказал, что рассматривает вариант новой покупки поместья, чтобы сделать там своеобразный… музей или что–то в таком духе. Однако он заметил, что теперь дом так отреставрирован, что ничего не сохранилось. Джимми сказал, что все просто разломано на кусочки. Но я держу пари, кто бы им ни владел, дом все еще проклят. Ну, не проклят… но демоны по–прежнему там».

Кто–то подозревает, что для Джимми Пейджа они там будут всегда.

Эпилог

Ушедшее, ушедшее, ушедшее

В течение двух лет, прошедших после концерта в O 2, легенда Led Zeppelin, может, и продолжила стремительно набирать обороты, но вероятность того, что группа действительно соберется снова в той же атмосфере — чего страстно желали Джимми Пейдж, Джон Пол Джонс и Джейсон Бонэм, — теперь совершенно исчезла. По крайней мере, не в ближайшем будущем. Кроме того, все это было совершенно другим, во всяком случае, если говорить о Пейдже. Для него концерт в O 2 подтвердил, что «суть и энергия все еще живы». Но для Роберта Планта все было не так определенно. «Учтите, что сейчас мы уже пожилые ребята и не должны быть дрыгающими бедрами кумирами подростков, — пошутил он в интервью для Uncut. — Это было мило, я не уверен, что «искренне» — это правильное слово. Но это было по–настоящему настолько, насколько можно хотеть. И Джимми временами был в ударе».

Впрочем, этого было недостаточно, чтобы отвлечь его от его новой, более убедительной музыкальной миссии с Элисон Краусс. Спустя пару недель после концерта в O 2 было анонсировано мировое турне Планта и Краусс. Однако Джимми все еще цеплялся за призрачную надежду, что Роберт передумает, когда выкинет из головы свое последнее сольное начинание. В следующем январе в Японии во время продвижения новых изданий *Mothership* и *The Song Remains The Same* Джимми в набитом журналистами зале в Токио рассказал, как он был восхищен концертом в O 2. Действительно «волнующим» было «собраться вместе после стольких лет и обнаружить, что в этих четырех характерах было столько химии и столько электричества». Он продолжил в обнадеживающей манере: «Мы все сошлись на том, чтобы очень серьезно отнестись к этому и вместе с этим хорошенько провести время. Мы отработали песни, которые собирались играть, и все было весело, все было невероятно. Мы постоянно жили в ожидании концерта. Я могу вас уверить, что тот объем работы, который мы вложили в O 2 — и наши репетиции, и выступление, — возможно, сравним с тем, сколько вкладывается в мировое турне».

Однако, когда Пейджа попросили конкретнее рассказать о возможных планах группы, он лишь заметил: «У Роберта Планта сейчас параллельный проект, и он очень занят им до сентября точно, так что не могу сказать вам ничего нового».

Одним словом: Джимми хотел, а Роберт — нет. Не пока у него был «параллельный проект». Слова о сентябре были тоже отговоркой. Плант, как всегда, был открыт разным вариантам и был гораздо более собразителен, нежели беспечен, каким он любил себя представлять миру. Он вполне успешно оговорил для себя достаточно времени, чтобы отправиться в мировое турне, которое в любом случае продлилось бы до сентября. Возможно, после этого он пожелает вернуться вместе с Джимми к полноценному сотрудничеству или даже единичным шоу вроде O 2. Возможно…

Любопытство прессы не было удовлетворено, и, чувствуя, что история еще не закончена, корреспонденты давили на музыкантов при любом удобном случае. Через четыре месяца после концерта в O 2, в апреле 2008 года, журналы Q и Uncut снова вышли с Led Zeppelin на обложках, хотя в интервью, взятом у Роберта Планта и Элисон Краусс для Q, певец с морщинками у глаз лишь упомянул Zeppelin, да и то самым неопределенным образом. Тем временем в Uncut давались цитаты всех трех участников о том, что стало с группой после концерта в O 2. Плант, как и положено, казалось, оставлял столько вариантов,

сколько возможно. «Будем надеяться, однажды мы снова сделаем это по какой–то действительно стоящей причине, — сказал он. «Наша прибыль метафизическая», — загадочно добавил он. «Я сейчас ни в чем до конца не уверен. Не представляю, что нас ожидает. Но мне определенно понравилось снова играть с Джимми», — сказал Джонс, совсем не рассеяв представление о том, что он готов к любому повороту. «Если вы имеете в виду тур, другие представления, совместную запись — есть только одна вещь, которая может стать общим знаменателем в этом, и это приверженность», — заметил Джимми.

К этой привычной теме он еще вернется. До неожиданного мирового успеха альбома *Raising Sand* Плант всячески давал понять своему старому шефу, что концерт в O 2 станет первой ступенью к гораздо более длительной «приверженности». Но *Raising Sand* продолжал хорошо продаваться, а билеты на тур Планта и Краусс, анонсированный весной, быстро раскупались. Роберт Плант знал, что разбил мечты Джимми, но, ребята, это шоу–бизнес, и даже если он действительно хотел этого, то, по крайней мере, на публике нужно быть вежливым. Описывая свои отношения с Пейджем после шоу в O 2, Плант сказал: «Определенно, ничего не закончилось, и я не думаю, что нужно что–то заканчивать. Когда–нибудь что–нибудь будет». Правда? Но что еще он мог сказать? Где бы ни оказывался Плант, ему задавали этот вопрос. Когда в январе 2008 года он появился в Мэдисон — Сквер-Гарден на баскетбольном мачте между Knicks и Sixers, чирлидеры танцевали под *‘Rock And Roll’*, пока певец стесненно сидел на трибуне и застенчиво улыбался. В перерыве журналистка с MSG TV спросила его: «Вы вернетесь сюда со своими товарищами по группе?» В своем ответе он разыграл свою обычную карту: «Я не знаю. Я готовлюсь к гастролям с Элисон Краусс и сфокусирован на этом». Но она настаивала: «У вас есть какие–нибудь планы помимо этого?» «Вообще–то нет, — сказал он. — Просто было здорово снова сыграть с этими парнями». А если бы ему сейчас надо было выбрать одну песню для выступления, «чтобы сбить толпу с ног, какую бы он выбрал?» И опять же обычный честный ответ: «Это песня *‘Kashmir’* с альбома *Physical Graffiti*. Больше всего я горжусь ею».

Между тем Джонс периодически сопровождал Джимми на нескольких шоу, связанных с присуждением различных премий — от журнала Mojo в июне, от GQ в августе, а в остальное время гастролировал, появляясь в качестве гостя на различных концертах, и не в самую последнюю очередь — тем летом вместе с Пейджем на шоу Foo Fighters на стадионе Уэмбли, где они вышли на джем, состоявший из двух песен, *‘Rock and Roll’* и

‘Ramble On’. Он также согласился спродюсировать в Нэшвилле сольный альбом для вокалистки Nickel Creek Сары Уоткинс, а в феврале 2009 года стал «неожиданным» гостем на церемонии присуждения фолк–наград BBC в Лондоне, где он вручил награду за вклад в музыку Джону Мартину. Он также исполнил вместе с Мартином два номера из его классического набора семидесятых годов, *‘May You Never’* и *‘Over the Hill’*, играя на мандолине. Когда в онлайн–интервью его спросили о будущем Led Zeppelin, он только сказал, что у них «состоялась встреча», но при этом «ни один из них не знал, во что это выльется».

Неделей позже он появился в Лос — Анджелесе на вручении премии Грэмми вместе с Foo Fighters, где «собрал оркестр и руководил им» для особенного представления их хита *‘The Pretender’*. В мае он посетил Бергенский музыкальный фестиваль в Норвегии, выступив там с Робином Хичкоком и Патти Смит. Он также присутствовал на состоявшейся перед началом фестиваля пресс–конференции, исполнив вместе Робином две песни, снова играя на мандолине. В Британии эту новость затмило «разоблачение» The Sunday Mirror, в котором говорилось, что Роберт Плант «по слухам, отклонил контракт на 200 миллионов долларов за в мировое турне с легендарной группой». История продолжалась цитированием «источника», утверждавшего, что сделка «не сводилась лишь к деньгам». Хотя Пейдж «был достаточно доволен декабрьским концертом, чтобы снова захотеть отправиться в тур», чувствуя, что «у них по–прежнему есть, что предложить», Плант «хотел оставить прошлогодний концерт их наследием. Они доказали, что все еще могут играть, и этого было достаточно».

Несомненно, Плант никогда не казался более счастливым, чем во время гастролей с Элисон Краусс. Тур начался 19 апреля в театре Palace в Луисвилле. Плант был мастером урывать свой кусок и съедать его, и помимо выбранных для живого представления композиций с альбома *Raising Sand* дуэт также исполнял несколько песен Zeppelin, включая *‘Black Dog’, ‘Black Country Woman’, ‘Hey, Hey What Can I Do’, ‘When The Levee Breaks’* и даже *‘Battle of Evermore’*, где Краусс теперь исполняла вокальную партию, прославившую Сэнди Денни. Однако слухи о полноценном туре Zeppelin продолжали распространяться. В мае говорили, что на разогреве в период этого тура, возможно, будут выступать Whitesnake, а до того назывались другие претенденты в лице The Cult, Velvet Revolver и The Stone Temple Pilots. Кавердэйл быстро развеял слухи, заявив Classicrock.com: «Мы задаемся вопросом — какое к черту мировое турне?» Действительно. Но затем, на той же неделе, когда Плант и Джонс выступили с Foo

Fighters на стадионе Уэмбли, в Daily Telegraph появилась информация, что после шоу Педж сказал одному из корреспондентов, что Zeppelin готовы воссоединиться и выступить с новыми живыми концертами, но, вероятно, поклонникам придется подождать до осени 2009 года, так как участникам группы (то есть Роберту Планту) сначала надо разобраться с сольными проектами.

На следующей неделе, после очередного вручения наград, в интервью для радио XFM Джимми ответил на вопрос о том, пытался ли он убедить Роберта вернуться в группу, сказав: «Я не собираюсь склонять кого–либо к чему–либо. Точно так же, как с концертом в O2: это делаешь по велению сердца, не так ли? Либо выступаешь, либо нет». Он также использовал предоставившуюся возможность, чтобы утихомирить все еще ходившие слухи о том, что «сломанный палец», из–за которого на три недели было отложено шоу в O2, был просто уловкой, чтобы выгадать для репетиций дополнительные дни, столь необходимые чтобы наверстать более долгое, чем ожидали остальные, время, проведенное Плантом в Америке, где он занимался продвижением релиза *Raising Sand*. «Сломанный палец? Чистая правда! Он был сломан вот здесь, — сказал он, показывая XFM уже здоровый палец. — Вот этот, со слегка изогнутым кончиком. Он правда был сломан в трех местах». Они настаивали: трех недель ведь слишком мало, чтобы он зажил? «Открою вам секрет: все только об этом и думали в преддверии концерта в O2». На самом деле, сказал он, палец не до конца зажил ко времени концерта: «Но сам я не думал об этом. Это не имело значения. Я просто шел вперед. За три недели он не зажил, но через три недели мне надо было играть». Он также заметил, что по–прежнему рад итоговой перспективе выхода концерта в O2 на DVD, — и это было первым публичным признанием того, что в соответствии с первоначальным планом DVD с записью того шоу должен был быть подготовлен к продаже, когда начнутся настоящие гастроли Zeppelin, сперва запланированные на лето 2008 года, но теперь отложенные на неопределенный срок.

Плант тем временем, говоря фигурально и метафорически, пребывал в совершенно ином мире. Выступления с Краусс были встречены аншлагами и в Британии, и в Европе, а тур по США проходил еще лучше. В июне, когда Джимми говорил о предполагаемых будущих планах Led Zeppelin, Плант и Краусс получили три номинации на престижной ежегодной американской музыкальной премии в Нэшвиле, а именно: альбом года, песня года (*‘Gone Gone Gone’*), а также дуэт (или группа) года. *Raising Sand* стал также одним из двенадцати номинантов на

премию Mercury 2008 года. Именно тогда и был дан самый большой намек, что Плант не только не рассматривает возможность возвращения в Led Zeppelin в обозримом будущем, но и серьезно подумывает о выпуске второго альбома вместе с Краусс. Американская библия музыкальной индустрии, журнал Billboard, процитировал многозначительное заявление Планта: «Я не спешу куда–либо. Я хочу остаться вовлеченным [в проект с Краусс и Ти — Боуном Бернэтом]. Это источник знания, и я подошел к нему так близко, как только могу». Цитировались и слова Элисон: «Мы прекрасно проводим время, и я надеюсь и полагаю, что все мы хотим, чтобы это продолжалось еще и еще». Однако она добавила, возможно, не слишком вежливо, что дуэт не должен забывать об иных своих проектах. «Это не означает, что мы разлюбили всех тех, с кем играли и для кого играли прежде, — сказала она. — Ребята из Union Station [ее прежней группы] мне как родные. Поэтому я надеюсь, что продолжу этот проект, но и вернусь к своим родным тоже».

Продюсер Ти — Боун Бернэт в отдельном интервью также подтвердил их слова: «Я чувствую, что мы только начали понимать, что можем извлечь из этого. Эти двое [Плант и Краусс] так невероятно хороши, что я был бы глупцом, не продолжив работу с ними обоими». Плант положил вишенку на этот торт, добавив, что исполнение этнической музыки альбома вместе с переработанными версиями различных песен Zeppelin стало «и правда неким озарением. То, что было создано, благодаря химии, возникшей между нами троими, — это своеобразный жанр. Я настоящий счастливчик. Я не мог желать лучшего».

Тур, тем временем, был продлен на октябрь, а также были добавлены концерты в Британии. Raising Sand, выпущенный за год до этого, теперь, по информации Nielsen Sound — Scan, разошелся тиражом в 1.03 миллионов копий в Америке и более 600 000 копий — в Британии. В соответствии с приведенными в Billboard Boxscore данными о 17 шоу, на девяти из которых был аншлаг, один только американский тур, посещенный более чем 77 000 поклонников, уже принес более 5.2 миллионов долларов прибыли.

Вернувшись со своего нелепого выступления в победительницей X Factor Леоной Льюис на Церемонии закрытия Олимпийских игр в Пекине, Пейдж, похоже, наконец–то осознал, что ждать, пока Роберт вернется со своего «разового» проекта с Элисон Краусс, с ближайшее время, скорее всего, бесполезно, и в кулуарах начал втайне продумывать планы того, что раньше казалось невероятным: воссоздании Led Zeppelin без Роберта Планта у руля. Неожиданно начали появляться новые слухи о

возможном начальном концерте на стадионе Millennium в Кардиффе, очевидно, намеченном на 2009 год, за которым должно было последовать выступление на стадионе Уэмбли. Затем 26 августа Джейсон Бонэм дал интервью детройтской радиостанции, в котором, казалось, подтвердил новые планы. Он сказал, что в последнее время работал в студии с Пейджем и Джонсом, помогая им с новым материалом. Однако он подтвердил, что Плант пока еще не выразил своего интереса к проекту. «На сегодняшний день все, что мне известно, — это то, что мне предоставляется великое удовольствие джемовать с обоими ребятами и приступить с ними к работе над кое–каким материалом, — цитировали Бонэма. — Когда я прихожу туда [в студию], я никогда не задаю вопросов. Мне звонят, я прихожу и играю, наслаждаясь каждым моментом. Чем бы все это ни закончилось, уже сама возможность джемовать с двуся такими людьми — это невероятная удача для меня. В этом моя жизнь». Когда на него надавили, спрашивая о деталях вероятного нового альбома, он подчеркнул, что, прежде чем рассматривать возможность выпуска альбома, необходимо «разобраться с кучей политики». Но, очевидно, идея была.

Как реагировал на такое развитие событий Плант? В прошлом осведомленные люди полагали, что сотрудничество Пейджа с бывшим фронтменом Free и Bad Company Полом Роджерсом в The Firm было необходимо, чтобы подстегнуть интерес Планта к первому, впоследствии отмененному воссоединению Zeppelin после Live Aid. Также, само собой, не было совпадением, что Плант снова протянул оливковую ветвь Пейджу — хотя и не для воссоздания Zeppelin, но для самого близкого к нему объединения в девяностые, — когда вступил в краткосрочный, но принесший огромные прибыли проект Пейдж/Плант после успеха Джимми с альбомом *Coverdale/Page* в сотрудничестве с бывшим певцом Whitesnake и Deep Purple. Может, если бы Пейдж теперь начал открыто обсуждать возрождение Zeppelin без Планта, это бы сработало так же — склонило бы непокорного певца сократить свое факультативное сотрудничество с Элисон Краусс или, по крайней мере, дать какое–нибудь долгосрочное обязательство для проекта Zeppelin — на 2009 год или позже?

На взгляд Джимми, ответ был получен слишком быстро: нет, это бы не сработало. В официальном заявлении, опубликованном на сайте robertplant.com 29 сентября 2008 года, Роберт наконец недвусмысленно заявил, что он не намерен гастролировать с кем–либо «по крайней мере, в ближайшие два года». На тот случай, если кто–то все равно не уловил мысль, дальше говорилось:

«Несмотря на поток недавних сообщений, Роберт Плант не будет гастролировать или записываться с Led Zeppelin. Любые билеты на подобное представление, продаваемые онлайн, поддельны». Также были процитированы слова самого Планта: «Продолжать эту историю теперь, когда все музыканты, связанные с ней, уже сильно увлечены своими личными проектами и двигаются вперед, одновременно печально и нелепо. Я желаю Джимми Пейджу, Джону Полу Джонсу и Джейсону Бонэму исключительно успеха с любыми будущими проектами».

Вот так. Если намерение Джимми найти певца на замену Планту было блефом, то Роберт теперь придал это огласке. 9 сентября в Лондоне, на торжестве по случаю присуждения награды Mercury, хотя *Raising Sand* в итоге и проиграл *The Seldom Seen Kid* группы Elbow, Плант — не присутствовавший ни в предыдущем декабре на вручении Джимми приза «Живая легенда» на мероприятии журнала Classic Rock, ни в июне на присуждении Zeppelin награды журнала Mojo за лучшие живые выступления — сказал, что он гордится своей номинацией на эту премию. «Эта пластинка принесла мне два самых счастливых года за всю мою карьеру. И опять же — я не многое помню из того, что делал до этого». Ой. Он добавил: «Мне понравилось работать с Элисон и остальной частью группы, это дало мне столько свободы. Здорово получить признание».

Через шесть дней вместе с Элисон он присоединился к Левону Хелму из The Band на концерте в Нэшвиле, где они исполнили *'In the Pines'*, песню, которую впервые спели вместе двумя годами ранее на концерте памяти Ледбелли, где и познакомились друг с другом. Шоу в Нэшвиле было частью церемонии Americana Misic Honors and Awards, состоявшейся на следующий день в Ryman Auditorium. Сияющие Плант и Краусс поднялись на сцену, чтобы получить приз за альбом года за *Raising Sand*, а вскоре за этим — снова, чтобы забрать награду за дуэт года. Роберт был одним из «неожиданных» выступающих, спев с Бадди Миллером *'What You Gonna Do Leroy'*. (Вообще–то Роберт и Бадди записали эту новую песню всего за несколько недель до этого в гримерке в Торонто во время тура *Raising Sand*, и ее версия впоследствии вошла в следующий альбом Миллера, вышедший в марте 2009 года.) Плант и Краусс также были номинированы на награду Ассоциации кантри–музыки, вручение которой 12 ноября транслировалось в прямом эфире на американском национальном телевидении из Summit Center в Нэшвиле. Категория: музыкальное событие года за их представление *'Gone Gone Gone'*. Элисон также была номинирована на награду лучшей вокалистке года.

Стойкий на публике, но в глубине души взволнованный Пейдж теперь всячески стремился не оказаться побежденным. Вместе со всегда верным Джонсом и Бонэмом в обойме они начали прослушивать в Лондоне новых певцов, от бывалых до относительно неизвестных, даже тех, кто, как говорили, когда–то пел в трибьют–группах Zeppelin. Этот факт Джонс подтвердил на пресс–конференции во время своего октябрьского появления на Manson Guitar Weekend в Эксетере. Говоря о возможности полного воссоединения Led Zeppelin, он заметил: «Как вы, вероятно, знаете, Джимми, Джейсон и я сейчас репетируем, и к нам на джем–сейшн приходили всякие певцы. Как только мы поймем ситуацию — а пока мы ничего не понимаем, — мы вам сообщим. Но мы действительно надеемся, что вскоре что–то образуется, потому что мы по–настоящему хотим этого и полны радости, просто репетируя. Джейсон, кстати говоря, потрясающ… И то, что у нас есть к настоящему моменту, звучит фантастически. Когда все случится, тогда и случится, и вы узнаете об этом».

Но что же Плант? «Мы правда хотим кое–что сделать, а Роберт этого не хочет, по крайней мере сейчас, — ответил Джонс. — Я не знаю, каковы его планы. Он правда больше не хочет творить громкую музыку. А мы хотим. Понимаете, я люблю акустическую музыку, но это не останавливает меня от того, чтобы прибавить громкость». Джонс также снова сослался на идею о том, что DVD с концертом в O2, возможно, будет издан одновременно с началом тура. В интервью BBC Radio Devon он добавил: «Мы пробуем нескольких певцов. Мы хотим сделать это. Это звучит потрясающе, и мы хотим продолжить и снова выйти на сцену». Чего они надеялись избежать, однако, так это, по его словам, «двойника Планта. Так будет правильно. Перед нами не стоит цели найти другого Роберта. Такого можно ожидать от трибьют–группы, но мы не желаем быть собственной трибьют–группой. Мы запишем пластинку и отправимся в тур, но для этого нам нужны все участники».

Самым известным певцом, которого они прослушивали на вакантное место, стал Стивен Тайлер, в тот же месяц прилетевший в Лондон на два дня интенсивных репетиций вместе с трио. Он давно был любителем Zeppelin и другом Джимми с тех пор, как в начале девяностых гитарист появился в качестве гостя на нескольких концертах Aerosmith в Британии. Теоретически Тайлер был одним из немногих авторитетных рок–вокалистов, который мог подобающим образом выступить с возрожденным составом Zeppelin — конечно, вживую. Но Тайлер оказался ужасно простужен, и в первый день его голос был не в лучшей форме, поэтому репетицию пришлось сократить. Однако, когда

они организовали вторую встречу, по словам приближенных, Тайлер сделал наглое заявление о том, что новый материал, над которым трудились Джимми и Джонси, пока не содержит ни одного узнаваемого хита. Пытаясь помочь, но совершенно неверно оценив ситуацию, Тайлер затем предложил им попробовать несколько новых песен, над которыми он работал вместе с его соавтором Марти Фредериксеном. Известный профессиональный музыкант, продюсер и автор песен, сочинивший хиты для Aerosmith, Def Leppard, Mötley Crüe, Оззи Осборна и других исполнителей, сделавшие его звездой музыкальной индустрии XXI века, Фредериксен был своеобразной закулисной рабочей пчелой, к услугам которой Пейдж прибегать не хотел. В результате, по словам одного приближенного человека, пожелавшего, чтобы его имя не появилось на этих страницах: «Джимми не сказал ни слова, когда Тайлер предложил это, просто распорядился, чтобы ему купили обратный билет на самолет. Так все и закончилось».

Ближе всех к тому, чтобы действительно получить работу, подошел малоизвестный тридцатидевятилетний американский певец и гитарист по имени Майлс Кеннеди, до тех пор являвшийся фронтменом группы Alter Bridge, основанной бывшим гитаристом Creed Марком Тремонти. По словам вокалиста Twisted Sister Ди Снайдера, который приоткрыл завесу тайны в собственном радиошоу, Кеннеди вписался и, взяв его, группа вскоре объявит о первом туре Led Zeppelin с 1980 года, наметив его на лето 2009-го. Никакого явного опровержения этой информации не последовало, и подпитанные этим маслом слухи переросли в открытую дискуссию, развернувшуюся в газетах, журналах и прочих медиа. В то время как все с нетерпением ждали, когда можно будет подключиться к полному воссоединению Zeppelin, никто, казалось, не был заинтересован перспективой гастролей Zeppelin без Планта у руля.

Фредди Баннистер, как бывший промоутер Zeppelin, заметил: «Я понимаю, что Джимми, вероятно, настроен на это, потому что он действительно хочет снова играть в этой группе. Но с точки зрения промоутера, я не думаю, что без Роберта они будут столь же привлекательны. Ведь Роберт и Джимми были группой — ее фокусными точками. Я правда не могу представить группу только с Джимми». Старый наставник Джимми по игре на гитаре Биг Джим Салливан был столь же скептичен: «Роберт сам по себе был еще одним инструментом. Чтобы заменить его кем–нибудь, кто обладает сравнимой репутацией и опытом, будет очень сложно. Петь может любой, но не так, как он. Я могу представить себе концерт Zeppelin без него, но не считаю, что он будет успешен».

Или, как выразился бывший менеджер Rolling Stones Эндрю Луг Олдэм: «Гастроли Led Zeppelin без Роберта Планта? Это как The Stones без принца Майкла Кентского».

Однако сам Пейдж был настроен оптимистично, объясняя: «Последние несколько лет я писал музыку. У меня есть разные «средства», и они могут быть использованы в разных ситуациях. Я готов представить материал, который у меня накопился. Я сделал несколько проектов, но не альбом… У меня достаточно новой музыки, чтобы сделать его привлекательным». Может, и так, но, как говорит бывалый шотландский ди–джей Том Рассел: «Если Джимми Пейдж, Джон Пол Джонс и Джейсон Бонэм хотят идти дальше и творить музыку с новым певцом, удачи им. Просто не называйте это Led Zeppelin». Но как без этого волшебного трехсложного названия, из–за которого весь шум? Что насчет сотен миллионов долларов, к нему прилагающихся?

Даже самый стойкий из бывших сторонников Пейджа и Планта, промоутер O2 Харви Голдсмит, высказал собственный совет, ставший достоянием общественности. Разговаривая с музыкальным корреспондентом BBC News Йеном Янгсом, он сказал: «Я, определенно, не думаю, что им следует организовывать большой тур, потому что я не вижу в нем смысла». Он добавил, что могут быть «кое–какие возможности» для воссоединения с Плантом в будущем. Но любые планы на новый запуск такого начинания без него, само собой, обречены на провал. «Я думаю, что многое здесь — просто болтовня, не более чем мечты. Если все они в будущем соберутся и сделают что–нибудь — пожалуйста. Думаю, кое–кто из группы действительно хотел выйти и играть музыку, а остальным надо было понять, зачем они это делают, и, если убедительной причины для этого нет, то и делать ничего не стоит». Он продолжил: «Не думаю, что долгий беспорядочный тур — это выход для Led Zeppelin. Это еще вопрос, хотят ли они этого, а хотеть необходимо. В противном случае это делается по неверным причинам, а когда что–то делается по неверным причинам, ничего не получается». В Лондоне на музыкальной конференции MusExpo Голдсмит сказал, что он «надеется» быть причастным к любому возвращению.

Говорят, что Пейдж был настолько разозлен словами Голдсмита, что, когда узнал, что продюсер тоже собирается на ежегодное награждение, проводимое журналом Classic Rock, то не пришел туда. Между тем, вечер запомнился совершенно неспровоцированной атакой на Zeppelin со стороны столь значительной фигуры, как бывший басист и вокалист Cream Джек Брюс. Получив награду за классический альбом *Disraeli Gears*, после церемонии он дал экстраординарное интервью

корреспонденту журнала Дейву Лингу, в котором разразился горькой антизепеллиновской тирадой, невыгодно сравнив их одиночное выступление на O2 с собственным, гораздо более долгим туром Cream по поводу их возвращения, состоявшимся в 2005 году. «Все говорят о Led Zeppelin, — сказал он. — А они сыграли один чертов концерт. Один чертов неубедительный концерт — в то время как Cream неделями давали концерты, настоящие концерты, не такие халтурные, как Zeppelin, с пониженными тональностями вокальных партий и всем таким. Мы все играли в оригинальных тональностях». Все более возбуждаясь, он продолжил: «Да пошли вы, Zeppelin, вы дерьмо. Вы всегда дерьмом были и другими уже никогда не станете. Самое ужасное, что люди верят в ту хрень, которую они продают. Cream в десять раз лучше Led Zeppelin». Когда явно ошарашенный Линг ответил, описав вспышку Брюса как «смелое мнение», легендарный басист вскричал: «Что? Вы хотите сравнить Эрика Клэптона с чертовым Джимми Пейджем? Вы правда их сравниваете?». Линг: «Честно говоря, у них разные стили, разве нет?» Брюс: «Нет! Эрик хорош, а Джимми — дерьмо. И этим все сказано».

В итоге положить конец этому печальному состоянию дел было предоставлено самому Кеннеди, возможно, по настоянию Пейджа и Джонса. В январском интервью Эрику Блэру из The Blairing Out with Eric Blair Show на шоу Национальной ассоциации продавцов музыки Кеннеди сказал: «Я не пою в Led Zeppelin или в каком–либо ответвлении Led Zeppelin, но у меня была величайшая возможность, и я очень благодарен за нее. Но жизнь Alter Bridge продолжается, вот и все». Когда его спросили, каково это — играть с кумирами детства, Кеннеди ответил: «Сюрреалистично. Это было круто». Он, впрочем, отказался обсуждать новый материал, который ему дали исполнять Пейдж, Джонс и Бонэм, а также продолжать рассуждения на эту тему. «Когда–нибудь я расскажу эту историю. Это был отличный опыт, и я все еще пытаюсь поверить, что все это было наяву, — давайте выразимся так».

Но почему дело не пошло дальше «джемминга»? Касаясь непосредственно тех событий, осведомленные люди не хотят говорить «под запись». Однако говоря не под запись, было ощущение, что все преимущества приглашения кого–то вроде Кеннеди на место Планта — как кто–то выразился, «Кого–то молодого, кто был фанатом группы и делал бы именно то, что ему говорил Джимми», включая исполнение всех песен, на которые не согласился бы Роберт, — в итоге были перевешены целым рядом негативных мнений насчет идеи возвращения Led

Zeppelin к жизни без Планта. Плант, может, и «по–прежнему выводил его из себя», но, даже пребывая в полном разочаровании, теперь Джимми понимает, что попытки продолжить существование группы без него подорвут доверие к ней в долгосрочной перспективе. Или, как было сказано в более ранней заметке на RollingStone.com, где приводились слова еще одного приближенного Пейджа: «Чем бы это ни было, это не Led Zeppelin — только не без участия Роберта Планта». Кажется, как только в дело ворвалась реальность, энтузиазм Джимми относительно этой идеи сразу потонул. Если бы он хотел собрать «новую» группу, он мог бы сделать этот в любой момент за последние 30 лет. Но он не хотел новую группу, он хотел воскресить Led Zeppelin. Даже с Джонси и единственным сыном Бонэма, которые были на его стороне, без Роберта это было просто невозможно. Мир просто не допустил бы этого.

Но некоторое время все оставалось неопределенным. Еще в январе 2009 года личный менеджер Джимми Питер Менш по–прежнему упоминал о включении Кеннеди и/или какого–нибудь другого певца в обновленный состав Zeppelin, сказав BBC 6 Music: «Люди не понимают этого. Джимми Пейдж профессионально играет на гитаре с шестнадцати лет. Джимми Пейджу нравится быть музыкантом. Это его занятие. Он не хочет быть гонщиком или адвокатом». В результате Пейдж вместе с Джонсом и Бонэмом «решили, что если у них получится найти певца, который будет отвечать всем их требованиям — каковы бы они ни были на этом этапе их карьеры, — то они запишут пластинку и отправятся в тур. Вот чем занимается Джимми Пейдж». Он добавил: «Прямо сейчас я не могу прокомментировать какие–либо слухи. Этот процесс будет долгим и сложным. И мы никого не привлекаем к сотрудничеству. Так что не надо мне звонить насчет этого!»

Однако всего через несколько дней после этого на сайте MusicRadar было опубликовано другое интервью Менша, в котором он уже категорически заявил, что «с Led Zeppelin покончено! Если вы не увидели их в 2007-ом [на O2], вы упустили свой шанс. Все кончено. Я не могу выразиться яснее». Он подтвердил, что, как только Роберт Плант объявил о том, что собирается продолжить сотрудничество с Элисон Краусс и не намеревается возвращаться в Led Zeppelin, Пейдж, Джонс и Бонэм организовали прослушивание вокалистов для возможного выпуска альбома. «Они попробовали нескольких певцов, но ни один не подошел, — сказал Менш. — Вот и все. Теперь все кончено. У них нет никаких планов на продолжение. Ноль. Честно говоря, я бы хотел, чтобы прекратились все разговоры об этом».

Когда его спросили, какими новыми проектами Пейдж может заняться в 2009 году, Менш сказал: «Да будь я проклят, если знаю это. Я жду новостей».

Вот так, в общем–то, все и обстоит летом 2009 года. Конечно, Джимми занимает себя пустяковой работой над всякими проектами, например, вскоре выйдет документальный фильм «Приготовьтесь, будет громко», в котором он появляется вместе с фронтменом White Stripes Джеком Уайтом и гитаристом U2 Эджем. Режиссером фильма выступил Дэвис Гуггенхайм, более всего известный за свою режиссуру фильма–лауреата премии Оскар «Неудобная правда». Картина была хорошо принята при показе на международном кинофестивале в Торонто. Дистрибьютор Sony Pictures Classic назвал ее «мечтой меломана». Фильм рассказывает о трех поколениях гитаристов, и, «когда мы представим его [в США летом 2009 года], нашей задачей станет привлечение трех поколений фанатов. Мы рады работать с режиссером Дэвисом Гуггенхаймом и продюсером Томасом Таллом, чья увлеченность этой темой значительно повысила качество фильма». Пресс–секретарь, однако, добавил: «Пока новостей о начале проката в Европе нет». [СНОСКА: Фильм «Приготовьтесь, будет громко» вышел в российский прокат 3 сентября 2009 года. — Прим. пер.]

В апреле 2009 года Джимми официально ввел Джеффа Бэка в американский Зал Славы рок–н–ролла во время торжественной церемонии и концерта в Public Hall города Кливленд в Огайо. Он также поднялся на сцену, чтобы исполнить вместе с Бэком и его группой трогательную версию *‘Beck’s Bolero’*. Бэк представил Пейджа зрителям как «большую шишку из Led Zeppelin — встречайте…» Они также сыграли возбуждающую версию *‘Immigrant Song’*, вокальную партию которой Бэк исполнял на своей фирменной белой гитаре Stratocaster. Позже тем же вечером Джимми присоединился к Джеффу, Ларсу Ульриху, Джеймсу Хетфилду и Кирку Хамметту из Metallica, Джо Перри из Aerosmith, Ронни Вуду из The Stones и басисту Red Hot Chilli Peppers Фли для звездного джема на песню *‘Train Kept a Rollin’*. Это было потрясающе, и жизнь Пейджа, теперь, похоже, состоит из последовательности таких моментов, когда он оказывается поблизости, чтобы снова подняться на сцену с Foo Fighters, Джеффом Бэком и кем бы то ни было еще. Но неужели его карьера теперь исчерпывается только периодическими появлениями на сцене в качестве гостя?

Само собой, Джимми предпочитает думать, что нет. Но без Роберта Планта, готового возглавить возрождение Led Zeppelin, он, кажется, все еще не расположен заниматься какими–либо

крупными музыкальными проектами. Что очень печально, ведь, как говорит его бывший партнер, вокалист Whitesnake Дэвид Кавердейл: «Мое сердце кровью обливается, когда я вижу его таким расстроенным. Я не могу представить, что бы со мной стало, если бы кто–то заявил, что я больше не могу выступать с Whitesnake. Это твоя сущность. То, что ты делаешь. И ему должно быть позволено заниматься этим. Но если у него нет этой возможности, то почему бы ему не пойти по пути Карлоса Сантаны и не взять целую кучу вокалистов? Они с Джоном Полом Джонсом, вероятно, написали потрясающий новый материал, так почему бы не попробовать? Они оба замечательные музыканты. И, думаю, то, что они хотят посадить Джейсона за ударные, тоже абсолютно верно и честно. Он часть семьи. А если Роберт этого не хочет, то будет разумно спросить других, кто будет только счастлив прийти и протянуть руку помощи. Я сказал ему, что мы с [вокалистом Def Leppard] Джо Эллиотом примчимся тотчас же…»

Это отличная идея, и его старый приятель Джефф Бэк тоже, видимо, в последнее время ее применяет. Говорят, что Бэк — которому сейчас шестьдесят пять, и он является самым близким к Джимми его современником, — собирается завершить карьеру в семьдесят, а до этого намеревается «оптимально использовать» ближайшие несколько лет, включая организацию нескольких звездных шоу, как, например, специальный концерт в честь Четвертого июля, который он дал этим летом в Альберт — Холле, где на сцене к нему присоединился специальный гость — Дэйв Гилмор из Pink Floyd. Почему бы и Джимми Пейджу не сделать что–то подобное? А если Плант когда–нибудь передумает и согласится выступить с Led Zeppelin на нескольких шоу — так только к лучшему. Просто не делать такой акцент на принципе «все или ничего»…

Пока что, однако, Джимми просто отказывается рассматривать такую возможность. Пока что…

Джонс и Бонэм признали, что в ближайшее время мировых гастролей Led Zeppelin не предвидится. Более того, Бонэм недавно объявил, что он вернулся в Airrace, группу, которая была при его участии сформирована в восьмидесятые, но не добилась особенного успеха. Он также принял участие в записи готовящегося к выходу сольного альбома бывшего гитариста Guns N'Roses Слэша и в марте даже присоединился к трибьют–группе Led Zepagain во время их выступления 77 Tour Revisited в лос–анджелесском House of Blues, выйдя на сцену во время исполнения *'Rock and Roll'* на бис.

Джонс, конечно, продолжает заниматься различными

малозначительными проектами, как, например, запись в апреле 2009 года оригинальной музыкальной композиции под названием *'Ninety Ninety'* в сотрудничестве с легендой альтернативного рока из Сиэтла, группой Sonic Youth, для The Merce Cunningham Dance Company. Позже они исполнили ее в Бруклинской музыкальной академии вместе с соавтором пьесы, мультимедийным «скульптором звука» Такехисой Косуги. Концерт был приурочен к девяностому юбилею Merce Cunningham и стал частью четырехдневного фестиваля, посвященного мастерству хореографии. (Позже в тот же год состоялись гастроли этого шоу в Мадриде, Урбане — Шампейне, Париже, Беркли и Лондоне.) Затем состоялся релиз дебютного сольного альбома Сары Уоткинс из Nickel Creek, спродюссированного Джонсом. В интервью для известного сайта поклонников Zeppelin Tight But Loose Джонс сказал его основателю Дэйву Льюису: «Самое потрясающее насчет работы над этим альбомом — это то, что мы достигли как раз того, что наметили. Как продюсер, я могу сказать, что в жизнь воплотилось все мое видение этой пластинки. Я по–настоящему доволен этим. Я хотел, чтобы ее голос был на переднем плане, под ненавязчивый аккомпанемент. Это был настоящий возврат к прежним временам записи».

Как обычно, единственным бывшим участником Led Zeppelin, действительно продолжившим будоражить воображение публики стал — естественно, не случайно — тот, кто более не выражал интереса к группе, Роберт Плант. По указу королевы став в конце 2008 года Командором Ордена Британской империи «за вклад в музыку», Плант продолжает работать в своей характерной, упрямой и индивидуалистской манере. Помимо периодических выступлений с разными музыкантами, как, например, с Fairport Convention, к которым он присоединился в этом году на специальном концерте Cropredy в память о тридцатой годовщине смерти Сэнди Денни, где он исполнил *'Battle of Evermore'* с Кристиной Донахью, в этом же году Плант записал дуэт с другим певцом из Западного Мидлендса Скотом Мэттьюсом, вышедший в качестве композиции *'12 Harps'* на альбоме последнего *Elsewhere*. Также он неожиданно появился на сцене на фестивале Womad в Абу — Даби, где выступил вместе с гитаристом Strange Sensation Джастином Адамсом и виртуозом игры на западноафриканском инструменте рити (однострунной скрипке) Джальдехом Камарой. Включение Планта в состав выступающих в последнюю минуту стало удачей для Управления по культуре и наследию (Adach) Абу — Даби и для Womad, руководитель которого Крис Смит сказал: «Факт в том, что Роберт Плант делает только то, что хочет, и он был очень рад возможности выступить на открытом

фестивале в Абу — Даби». Он добавил: «Роберт очень мил, и он старается не перетягивать на себя все одеяло».

Конечно, Джимми Пейдж нашел бы, что сказать по этому поводу. Но на сегодняшний день последнее слово за Робертом, сказавшим журналистам на фестивале: «Все это так прямо и честно, безо всяких контрактов и всего такого. Отсюда и пришла музыка. С течением времени преград становится все меньше, а приключений — больше, и это вдохновляет меня. Это еще один момент на моем пути».

И правда. Хотя, возможно, это и не было столь важно, как пять наград «Грэмми», которые они с Элисон получили на 51-ой церемонии вручения, состоявшейся в Лос — Анджелесе в феврале 2009 года, — больше, чем кто–либо еще в тот вечер. «Когда мы начинали, все было для нас загадкой», — сказал Плант со сцены Staples Center, где проходило торжество. Среди пяти призов были награды за лучший современный музыкальный альбом за *Raising Sand*, за лучшее совместное катри–исполнении в *'Killing the Blues'*, за лучшее совместное исполнение поп–песни *'Rich Woman'*, за композицию года *'Please Read the Letter'* и за альбом года — *Raising Sand*.

Плант также воспользовался возможностью напомнить, что *'Please Read the Letter'* — это «старая песня, которую мы написали вместе с Джимми Пейджем, придав ей этот нэшвильский колорит, что получилось довольно неплохо». Получая главную награду вечера, альбом года за *Raising Sand*, он сказал: «Я в замешательстве. В былые деньки мы бя назвали это ренегатством, но это хороший способ провести воскресенье». Затем они с Элисон исполнили попурри из *'Rich Woman'* и *'Gone Gone Gone'*.

За кулисами Плант, Краусс и их продюсер Ти — Боун Бернэт ликовали. «Да, мы сделаем еще пластинку!» — кричал Ти — Боун. Плант же резко ответил журналисту, спросившему его, состоится ли еще когда–нибудь новый тур Led Zeppelin. «Сколько тебе лет, парень? — бросил он, все еще сохраняя на лице подобие улыбки. — Ты выглядишь старше, чем я». Когда они немного посмеялись, он снова просиял. «Попробуй–ка исполнить *'Communication Breakdown'* в этих штанах!» На следующей неделе *Raising Sand* снова взлетел в американских чартах с 69 строчки на вторую, разойдясь еще 77 000 копий сразу после «Грэмми».

Разговаривая в те дни с Беном Джонсом с британской цифровой радиосети Absolute, Роберт прервал подготовительные работы для записи второго альбома с Элисон Краусс, чтобы сказать: «На мой взгляд, у меня нет карьеры — а просто есть куча классных событий в жизни, множестве взлетов и падений. Я не знаю, была ли у меня когда–либо карьера. Думаю, когда Led

Zeppelin… когда мы потеряли Джона в 1980 году, я был полон решимости не воссоздавать то, что было, а заниматься чем–нибудь для себя, освободившись от пут людских ожиданий. И с того момента, конечно, было бы здорово проследить всю свою работу, но «карьера»… это не то, о чем я думаю».

Что же до Led Zeppelin, он вздохнул и сказал: «Думаю, я… Что ж, понимаете, суть в том — посмотрите на все с такой стороны, — что мы остановились, потому что потеряли свою целостность, и теперь нам недостает целостности уже двадцать восемь лет. Неважно, чем ты занимаешься, ты всегда должен быть свободен от того, что делал в прошлом, и быть уверенным в том, что у тебя есть благоразумие, чтобы быть способным работать с полной, абсолютной верой. Понимаете, если моя награда — делать это, тогда я не хочу приниматься за что–либо, где мы сперва оспариваем то, что было сделано, возвращаясь назад и просто пересматривая все, не начиная с чистого листа. Понимаете, достаточно просто взглянуть на это, чтобы увидеть, что, если в первый день оно и производит впечатление, то на десятый все уже не так хорошо… Как сказала Элисон, когда мы уехали, чтобы приступить к работе над *Raising Sand*, давай договоримся — если за три дня у нас не выйдет ничего стоящего, то мы просто попрощаемся до лучших времен. И я думаю, что все это — как гулять по старому саду — невероятно щекотливо, и в таком случае тебя может постигнуть разочарование при сравнении того, что горело в огне молодости и всевозможного изобилия, с сегодняшним днем. Очень сложно вернуться, снова встретиться со всем лицом к лицу и сделать все по справедливости».

И для Роберта Планта это, кажется, становится с каждым днем все сложнее…

Комментарии и источники

Эта книга основывается, если говорить о цитатах и исторических фактах, которые я собрал, на моих собственных оригинальных исследованиях, начало которым положили различные интервью и дискуссии, которые за долгие годы состоялись у меня с Джимми Пейджем, Робертом Плантом, Джоном Полом Джонсом, Джейсоном Бонэмом и многими другими людьми, некоторые из которых не пожелали быть названными на страницах этой книги.

Из тех, кто на протяжении лет делился со мной бесценной информацией и собственными мыслями, часто на основании личных историй или случайных наблюдений, можно назвать Джона Бонэма, Питера Гранта, Ричарда Коула. Остальные опять же пожелали остаться неизвестными. Я также провел большое количество времени, собирая столько данных из первоисточников, сколько было опубликовано в открытом доступе — а в некоторых случаях и не опубликовано, — включая книги, журнальные и газетные статьи, сайты, теле– и радиопередачи, DVD, демо–записи, бутлеги и любые другие медиа–источники, содержащие полезную информацию, главные из которых я перечислил в этом разделе.

Тем не менее, особого упоминания заслуживают те книги и статьи, которые особенно помогли мне, обогатив мои собственные исследования и наблюдения. В первую очередь, это серия отличных книг и статей известного историка Zeppelin Дейва Льюиса, создавшего сайт *Tight But Loose*. Также нужно отметить моего старого приятеля Криса Уэлча, который написал прекрасные книги о Питере Гранте и Джоне Бонэме, Ричарда Коула, чьи мемуары остаются поучительными и до дрожи честными, что является великим достижением, Стивена Дэвиса, чья книга *Hammer of the Gods* заслуженно пользуется широкой известностью, Ричи Йорка с его множеством статей и книгой, Памелу Дес Баррес, книга которой *I'm With The Band* была исключительно интересной, первоклассную работу *The Guitar Greats* Стюарта Гранди и Джона Тоблера, Алана Клэйсона — великого автора множества бесценных томов о The Yardbirds, Брайане Джонсе и других, Ника Кента за его прекрасные статьи семидесятых годов для журнала NME, а также более поздние для Q, Стива Розена — опять же за его уникальный подход, Дейва Шелпса, чья трилогия глубоких по содержанию статей 1977 года для Trouser Press великолепна, специальный выпуск Q 2003 года о Zeppelin, который оказался особенно полезным, а также Брэда

Толински и Грега Ди Бенедетто, чей экскурс обо всех альбомах Zeppelin для журнала Guitar World в 2004-ом также многое прояснил.

Было и много других источников, которые я попытался перечислить в приведенном ниже списке, и каждый из них заслуживает похвалы и признания за ту роль, которую они сыграли, помогая мне сформировать эту книгу. Я безмерно благодарен им и настоятельно рекомендую читателям найти эти материалы. Большинство из этих статей я приобрел, когда они были опубликованы впервые, либо используя архивы. Однако многие из них, как я сейчас обнаружил, доступны в интернете. Если же вы хотите прикоснуться к оригиналам — я только посоветую вам сделать это, ведь ничто не сравнится с моментом, когда держишь в руках старый Rolling Stone или подобный журнал эпохи шестидесятых и семидесятых, чувствуя особый запах желтеющей бумаги. Более того, было много изданий, откуда я не брал прямых цитат, но оказавших мне помощь в понимании общего фона ситуации, культуры и — другого слова и не найти — атмосферы. К ним относятся Street Life, Friends, Cashbox, National Rock Star, New York Rocker, Pop Swap и многие, многие другие, перечисление которых займет годы.

И еще раз — мое огромное спасибо всем и каждому.

< — конец книги — >

notes

Примечания

1

Перевод Анны Блейз.

2

В Англии считается, что встреча с черной кошкой приносит удачу.

3

Британская Военно–торговая служба ВМС, ВВС и сухопутных войск.

4

Монета достоинством в 2 шиллинга 6 пенсов (12½p), имевшая хождение в Великобритании до 1970 года.

5

Вымышленные неквалифицированные полицейские. Были популярны в фильмах начала XX века.

6

Фамилия Планта была написана с ошибкой — Plante.

Фамилия Планта вновь была написана с ошибкой — Planto.